خصائص الأسلوب في شعر محمد مهدي الجواهري

الدكتور
فوزي علي صويلح





خصائص الأسلوب

في شعر محمد مهدي الجواهري

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية (2014/9/4741)

صويلح، فوزي علي

خصائص الاسلوب في شعر محمد مهدي الجواهري/ فوزي علي صويلح

:- عمان: دار غيداء للنشر والتوزيع، 2014

( ) ص

ر.إ.: (2014/9/4741).

الواصفات:/ الشعر العربي// النقد الادبي

❖ تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

ISBN 978-9957-96-066-7



دار غيداء للنشر والتوزيع

تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله
مجمع العساف التجاري - الطابق الأول
تلفاكس : 6353402 6 962+
خلـــوي : 95667143 7 962+
ص.ب : 520946 عمان 11152 الأردن
E-mail: darghidaa@gmail.com

خصائص الأسلوب
في شعر محمد مهدي الجواهري

الدكتور

فوزي علي صويلح

أستاذ البلاغة والنقد المساعد كلية العلوم الإنسانية

بجامعة الملك خالد

الطبعة الأولى

2015م - 1436هـ

الإهـــداء

إلى . . .

التي رأتني ذات حلم "طبيباً"

أمي الغالية

إلى . . .

من تنقلت على منكبيه بين الحقول

في لحظات الطفولة

أبي الفاضل

إلى . . .

تلك التي عقدت ضفائر الود ، واعتصرت همي رحيقاً من

سعادة وهي تلهج بالدعاء

"ربّ سدد خطاه"

زوجتي

إلى . . .

قلوب عطشى

تتنزى شوقاً إلى أبيهم

غدوة ورواحاً

عبد الرحمن . .

محمد . .

سندس . .

الزّهراء . . خاتمة مسك وبلسم عافية

أبنائي

الفهرس

المقدمة

الحمد لله الذي علم بالقلم، علم الإنسان ما لم يعلم، والصلاة والسلام على من جرت الأساليب على لسانه فصاحة وبلاغة، فكان خير من نطق بالضاد، وأوتي الحكمة وفصل الخطاب، وبعد:

ينصرف الحديث في هذه الدراسة إلى (الأسلوب) وما يتعلق به من أحكام نقدية، بوصفه ظاهرة أدبية، يتحدد مسارها التكويني وصيرورتها الإبداعية، بأنساق خاصة من عناصر اللغة والبلاغة لإحداث التأثير والاستجابة لدى المتلقي.

والأسلوب الشعري منجز أدبي إبداعي، ينتظم على شاكلة خاصة من هذه العناصر، إذ يقوم على تمثل واعٍ للأحداث والمتغيرات التي ترتبط بشخصية (صاحبه، المبدع)، بعلاقة تعبر عنها ثنائية (الذات) و(الموضوع)، وتنشأ هذه العلاقة بنوع من الفعل اللغوي، قصد إجباره على التشكل، وفق ما تتطلبه رؤية (الذات).

وتمثيل الواقع وفق هذه الرؤية حتماً سيخضع كل شيء لاشتراطات معرفية، وجمالية، تنفتح على منافذ من الوعي والفهم والاستدلال والاستجابة لكل ما يحيط بشخصية المبدع.

إن هذا التكوين الذي يميز الأسلوب الأدبي والشعري منه بوجه خاص قد أغرى النقاد والبلاغيين لاسيما في العصر الحديث، للاهتمام بدراسته وتفحصه نقدياً، بغية الكشف عن أسراره ومقوماته التي يستند إليها؛ فتبنوا قيمه ودلالته المشخصة في المتن الشعري من خلال القصيدة أو النص، وتركزت اهتمامات النقاد حول ثلاث مقولات، اعتمدوها قواعد ومنطلقات في مقارباتهم النقدية هي:

- الأسلوب هو الرجل: بوفون.
- الأسلوب هو الشكل: كروتشه.
- الأسلوب انحراف عن قاعدة ما: فاليري.[1]

وما قدّمه الدارسون حول (الأسلوب) في سياق المعالجة والتناول للمفهوم، وسمة التشكل لم يخرج عن هذه القواعد، فظلت آراؤهم تراوح بين هذه المقولات. ومن ثمّ فإن التوقف عند هذه الرؤى يفضي إلى إشكالية في التفكير وانحسار في التأمل. كما أن إجلاء الرؤية حول هذه المقولات واستنطاق أشكالها وقيمها الدلالية، يعكس حالةً من الانفصام المعرفي بين الوجود المادي للشكل وارتباطه الفكري بشخصية صاحبه، والانتماء الذهني والجمالي في غير المنظور الذي ينشأ عن (الانحراف) في التعبير، فهل

---

(1) ينظر: ما لا تؤديه الصفة، حاتم الصكر، دار كتابات، بيروت، ط1، 1991م، ص11.

يكمن الأسلوب في المضمون أم في الشكل؟ وهل يمثل رؤية أم طريقة في التعبير؟ وعلى هذا المستند، فإن ثمة إشكالية ما زالت تلف مفهوم الأسلوب، وغموضاً يحجب الرؤية عن خواصه التي تميزه، ويتحول بها الخطاب الشعري من وظيفته الإخبارية إلى وظيفة إيحائية تجذب المتلقي، وتضعه في حمأة النص.

إن هذا الرأي الذي تخيرناه، ناتج عن التساؤلات التي استقرت في وعينا، منذ عدة أعوام، ونحن نتلمس موضوعاً نقدمه للدكتوراه، والبحث عن إجابات كافية لمثل هذه الأفكار، وتبرز في الأسئلة الآتية:

- ما الأسلوب؟
- كيف يتشكل الأسلوب في العمل الأدبي؟
- ما السمات التي تجعل من الأسلوب، منجزاً إبداعياً؟
- كيف ندرك اللذة الجمالية التي يثيرها (الأسلوب) في النص الشعري وأثرها في المتلقي؟
- ما مدى توافر هذه العناصر لدى الشاعر محمد مهدي الجواهري؟ وما السمات الأسلوبية التي التمعت في شعره؟

وعلى الرغم من تعدد هذه الأسئلة، إلا إن لها منطقاً فنياً يوحّد بين عناصرها، لاعتقادنا بأن لكل ظاهرة منطقها الخاص الذي يميزها عن الظواهر الأخرى.

والأسلوب في تصورنا ظاهرة خاصة لها منطقها الخاص، ونسقها المميز، ويقوم هذا المنطق في دراستنا على فرضية خاصة تحدد مسار البحث وتوجهاته، وهي أن **الأسلوب رؤية إبداعية متجاوزة في التفكير والتعبير.**

واعتماد هذه الفرضية، نابع من تأملنا وقناعتنا بما يحققه (التجاوز) من ألوان البيان، ثم بوصفه وحياً من الوجدان الشعري في تعلقه بالمغاير والمستحدث المتجدد، وتبرمه من السائد المألوف وارتباطه بالتخييل والابتكار.

ومن ثمّ فإن اجتراح هذه الفرضية أو الخاصية، سيسهم في تقديم إجابات ناجعة، لما سبق من تساؤلات، ربما تكون بمثابة الفاصل المحكم بين رؤى فكرية وأشكال تعبيرية وبلاغية شتى، هذا من جانب، ومن جانب آخر، فإن المحمول الدلالي لمفهوم (التجاوز) لا يتقيد بالتعبير في تعامله مع الأنساق اللغوية فحسب، وإنما يتحول به الأسلوب طبقاً لما رآه موريه إلى "موقف من الوجود، وشكل من أشكال الكينونة، وهو الفكر الخالص، والتحويل المعجز، لشيء روحي، إلى الشكل الوحيد، الذي يمكننا به تلقيه وامتصاصه"[1].

(1) علم الأسلوب – د. صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1419هـ، 1998م ص154.

كما أن لهذه الفرضية ما يؤيدها من الآراء والمقولات التي عبر عنها النقاد، وأشهرها، مقولة السكاكي ومفادها: أن قيمة الكلام تبرز في الخروج على مقتضى الظاهر(1)، ومقولة فاليري في العصر الحديث أن الأسلوب هو في جوهره انحراف عن قاعدة ما(2).

وإذا كان الأسلوب ينمو ويتطور بفعل الممارسة اللغوية، فإن البحث في بنية القصيدة، يساعد على اكتشاف التطور اللغوي لدى الشاعر من عصر إلى آخر، عبر تقصي العوامل الفاعلة في السياق والظروف التي أوجدته، إذ بمجرد أن تولد الكلمة في سياقها المتحرك من رحم الإبداع الشخصي ويتاح لها أن تدخل في نطاق التقاليد المستقرة لأنظمة اللغة، تتجلى من خلالها خصائص العصر، الذي ولدت فيه وتشربت روحه.

وفي ضوء هذه الفرضية، تتأكد حقيقة التطور والتحول اللذين أحدثهما الشعر في كل مرحلة من مراحل التطور الحضاري للفكر العربي، تبعاً لتطور (الأسلوب)، وتجدد روافده الفنية.

ثم إن المساحة التداولية النقدية للشعر - بقيمه الجمالية والنفسية عبر العصور - تكشف عن تباين في الرؤية للواقع، وخصوصية المنحى الأسلوبي لكل عصر، فضلاً عن الشعراء، بمعنى أن المنجز الشعري للعصر الجاهلي يتسم بخصائص وسمات دالة مغايرة للعصر الإسلامي والأموي أو العباسي وهكذا حتى العصر الحديث، كما أن بروز كوكبة من الشعراء تصدرت مساحة التداول الأدبي والنقدي بمعطيات وخصائص أسلوبية، كشفت عن تمايز في الرؤية والأسلوب من جانب؛ وجسدت حقيقة التطور الشعري والأدبي، تبعاً لعصورها من جانب آخر.

وفي اعتقادي أن ذلك يجسد الاستجابة الطبيعية لروح العصر ومتغيراته من حيث مفردات الحياة وظروف الشاعر المكانية والزمانية.

ولما كان الشعر محكوماً بقوانين اللغة وأنظمتها: التركيبية والدلالية والصوتية ويتحرك في إهاب الأسلوب، فإن الشعراء محكومون بأنماط تعبيرية وأساليب لغوية تسود عصرهم، إذ لا يتجدد الشعر بوصفه "بنية لغوية دلالية معروفة لها معالمها الفنية فحسب، بل بوصفه بنية متحركة، يستوعب التحولات ويستجيب لمتغيراتها في فضاء لا نهائي نموذجها القصيدة ذاتها"(3).

ومن هنا فليس القصد من وراء هذه الدراسة إعادة الحديث عن الشعر وأغراضه أو بيان دوره التعبيري عن أفكار الشاعر، فتلك سمة بارزة يسهل إدراكها في النص الشعري وقد كثر الحديث عنها

---

(1) ينظر: مفتاح العلوم – أبو يعقوب السكاكي – مكتبة البابي الحلبي – القاهرة، ط3، 1411هـ-1990م، ص70.

(2) علم الأسلوب، د. صلاح فضل، ص208.

(3) الغموض والحداثة، إبراهيم رماني – فصول – العدد 3، 4 – سبتمبر 1987م، ص88.

قديماً وحديثاً، وإنما القصد معقود بناصية العملية الإبداعية، في تعاطيها أسلوب الشاعر على نحو يظهر خصائصه ومقوماته، والتحولات التي أحدثتها بنيته في المستويات اللغوية والتراكيب والدلالات، إذ أن الأسلوب بحسب الفرضية هو في جوهره تجاوز للقواعد والأنساق اللغوية وقيم التفكير وتحول فيها.

المصطلح وأبعاده المتجاوزة:

إن اعتمادنا مصطلح (خصائص) في عنوان الدراسة، يأتي انسجاماً مع طبيعة المادة الشعرية التي ستكشف عنها، والسياق الذي يندرج فيه، إذ ينطوي النص الشعري على مجموعة من القيم التعبيرية والجمالية، تتحقق في انحراف المستوى المألوف للتعبير والتصوير إلى مستوى إيحائي يثير دهشة القارئ ويفاجئ تصور المتلقي، وذلك يجعل بنية اللغة الشعرية، تتحرك في مساحة لها قيم جمالية وتعبيرية، يمكن الاصطلاح عليها بـ(الخصائص)، لأنها تعكس الخصوصية التي يتفرد بها أسلوب شاعر عن آخر، ومن ثم فإننا نتوسل بهذا المصطلح لمساءلة الخطاب الشعري عند الجواهري والوقوف على تلك السمات الفنية التي تحققت في أسلوبه، ومنحته الجمالية والإبداع، ونعني بها الخصائص البلاغية والسمات الأسلوبية التي بدت قادرة على رسم الأفكار والمواقف الفكرية، وتجسيد الرؤيا الإبداعية في تجلياتها النفسية والدلالية.

شعر الجواهري/ المجال:

أما مجال والميدان الذي سيرود آفاقه، فقد آثر الباحث اختيار شعر (محمد مهدي الجواهري) بحثاً عن الجدة التي تستمد ألقها من الينابيع الشعرية الأصيلة ومحاولة إضافة خطوط عصرية إلى الفكر البلاغي والنقدي القديم، لعلها تسهم بقدر من التجديد أو تواكب الإبداع في الحياة، ضمن تصور نقدي يتكئ على القصائد نصوصاً شعرية، تساعدنا في إدراك خصائص أسلوب الشاعر ومعرفة الخطوط الفنية لخصائص هذا العصر.

كما إن اختيار هذا الشاعر يتعزز لدينا بالأسباب الآتية:

أ) يتلاقح في شعر (الجواهري) تياران: قديم أصيل وحديث متجدد، فهو من جهة، موصول بموروث القصيدة العربية وتراثها ومتواشج بتيار التجديد الشعري والتحديث، من جهة أخرى، منفتح عليه بعمق، فهو يمثل علامة فارقة في الشعر العربي المعاصر، إذ يعد رمزاً من رموز الكلاسيكية الجديدة في القرن العشرين.

ب) شهادة النقاد وحكمهم للشاعر بالتفوق الشعري والإبداع الأدبي، بامتلاك ناصية اللغة والأسلوب وقدرته العالية في توظيفها، إذ عدّه النقاد من أعظم الشعراء في القرن العشرين

من دون منازع[1]، بل عده د. طه حسين شاعر العرب الأكبر في هـذا العـصر[2]، وهـو في تصور الناقد جلال الخياط شاعر عباسي أخطأه الـزمن فولـد في القـرن العـشرين[3]. ولا جدال في أن أي ناقد يقترب من الجواهري وتجربته الشعرية فإنه – حتماً – سيواجه زخماً من التفاعلات الداخلية الملتهبة والمشاعر الخارجية المختنقة، التي تدفع المتلقي إلى أن يعيش تجربة الإبداع نفسها، ويحترق في أتونها، ذلك أن الشاعر عاش مرحلة اغتراب قاسية، شهد خلالها أحداثاً وتحولات مختلفة، أسهمت في بناء شخصيته الشعرية، حتى منعته من تـصور الشعر خارج نماذجه المتقدمة في العصور الجاهلية والأموية والعباسية.

ج) ما تهيأ لدى من دراسات عن الشاعر/ محمد مهدي الجواهري، يـشفع لـه بدراسـة شـعره والتحليق في فضائه، خصوصاً أن معظم الدراسات التي تناولته لم تلب حاجة الباحثين من الدراسة والتحليل، إذا ما قورنت بنتاجه الخـصب المفعـم بالأسـرار والجماليات، إذ بقـي نصه الشعري في الغالب بمنأى عن القراءة النقدية، إذ لم تمس تجربته الشعرية بنـاءً وأسـلوباً إلا مـساً خفيفـاً، لا لقـصور في أدوات النقـاد الـذين تنـاولوه، بـل ربمـا نظـرتهم إلى عـالم الجواهري نظرة الهيبة والإجلال. ويذهب بعضهم إلى القول بأن البحث في شعر الجواهري وأدبه من الأمور المعقدة، نظراً لغنى تجربته وتنوعها وتعدد صورها الفنية.

الهدف / الإنجاز:

ولئن كانت تلك موجهات البحث، فإن الغاية التي نسعى لبلوغها تتمثل في تحقيق الأهداف الآتية:

1- بلورة مفهوم الأسلوب والكشف عن معالمه وتحديد ركائزه ومنطلقاته، ودور اللغة العربيـة نظاماً وأنساقاً في إثراء هذا النظام الأدبي.

2- تحليل شعر الجواهري ورصد خصائصه الأسلوبية ومحاولـة الاهتـداء إلى مظـاهر التجديـد التي أحدثها الشاعر في الجوانب الفنية واللغوية ويمكننا بلورة ذلك عبر الخطوط الآتية:

---

(1) ينظر: مـا كتـب عـن الجـواهري بعـد رحيلـه، محمـد مهـدي الجـواهري، بيلوغرافيـة تحليليـة، إعـداد الطـالبتين ندى بهجت زينة، ميسون شهاب الدين سلامة، دراسة أعدت لنيل الإجـازة في علـوم المكتبـات والملومـات، جامعـة دمشق، ص43، 47.

(2) ينظر: عراق الجواهري.. جواهري العراق، د. محمد جواد رضا، دار الكنوز الأدبية، ط1، ص131.

(3) ينظر: أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، علي حداد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986م.

أ) معاينة النص الشعري بوصفه بنية أسلوبية من خلال قراءته وتشخيصه والوقوف على جماليات الأسلوب وما أحدثه من تحولات إسنادية وأساليب تعبيرية ورصد الإضافات بما يتوافق والمعطيات اللسانية والأسلوبية.

ب) رصد الظواهر الأسلوبية إحصائياً، والوقوف عند النتائج المتحققة للظاهرة، التي تخدم الفكرة الجوهرية للشاعر أو تجليات الخصيصة في بناء النص.

ج) ملاحقة المنبهات الأسلوبية والمؤشرات الدلالية سواءً أكانت أنساقاً لغوية أو أسلوبية مجاوزة أو لغة فنية تخدم الأسلوب وتعلي من شأنه.

د) عدم الانشغال بدراسة شخصية الشاعر وسماتها، لأن اهتمامنا موجه نحو بنية الأسلوب وإبدالاتها وسماتها، تأكيداً لخصوصية النص الشعري، بوصفه معلماً يزداد بالدرس الأسلوبي إشعاعاً وبالبحث صقلاً وبالتجارب النقدية إسهاماً لتحقيق الغاية المنشودة من دراسة الأسلوب.

ولعل في هذه الدوافع والأسباب مجتمعة، ما يغري بالبحث عن جذوة هذا الشعر واستجلاء خصائصه البلاغية وسماته الأسلوبية عند الشاعر محمد مهدي الجواهري.

أما المنهج الذي اعتمدته الدراسة فإنه يتحدد بمستويين:

الأول: بلاغي، يؤمن بأن البلاغة ستظل جزءاً من جوهر النص الأدبي، وتجربته الشعورية ويتخذ من جهد الإمام عبدالقاهر الجرجاني منهجاً في إضاءة الجوانب البلاغية، التي تلتقي في معظمها مع جوانب متعددة من المنهج الأسلوبي الحديث، الأمر الذي عدت فيه البلاغة عند بعض الدارسين على أنها أسلوبية القدماء.

الثاني: أسلوبي، يجد في الأسلوبية منهجاً يثير في النص الأدبي لدى المتلقي تداعيات كثيرة، تنتهي به إلى إدراك ما في النص من قيم وعلاقات دلالية وقوى إيحائية جمالية ونفسية، بوصف الأسلوبية تدرس النص الأدبي بمستواه الإبداعي، وترصد خواصه اللغوية وعلاقاته ودلالاته.

حظي الشاعر محمد مهدي الجواهري باهتمام الدراسات العلمية الأكاديمية، إذ تناولت جوانب فنية وأسلوبية من شعره، ومن تلك الدراسات التي علمنا بها وتيسر لنا الاطلاع عليها:

1- الصورة في شعر محمد مهدي الجواهري – أطروحة ماجستير – كلية الآداب- جامعة البعث – حمص – 1997م.

2- اللغة في شعر الجواهري – دراسة نحوية ودلالية – علي ناصر غالب – رسالة ماجستير – جامعة البصرة – 1996م.

3- صورة الدم في شعر الجواهري – زين عبداللطيف عبدالله البيشاوي – رسالة ماجستير – الجامعة الأردنية – 1998م.
4- التمرد والخضوع في شعر الجواهري – نواف قاسم سنجاري – رسالة ماجستير – جامعة صلاح الدين – كردستان العراق – 2000م.
5- خصائص الأسلوب في شعر الجواهري (1960-1997م) – سهام قنبر علي – رسالة ماجستير – كلية الآداب – جامعة دمشق – 2002م.

ولعل النظر في الدراسات السابقة يرسم صورة متباينة ووجهاً مغايراً بينها وما تذهب إليه دراستنا؛ لاعتبارات تتجلى في عناوينها، إذ تبدو مباحث جزئية لجوانب فنية وفكرية وأسلوبية من شعر الجواهري، غير أن التقاليد الأكاديمية والأمانة العلمية، يستدعيان التوقف عند الدراسة الأخيرة التي نالت بها الباحثة/ سهام قنبر درجة الماجستير من جامعة دمشق في العام 2002م، إذ تشابهت مع دراستنا في العنوان وتناظرت معها في مباحث جزئية لبعض الفصول، ولربما يعتقد القارئ أن دراستنا ستكون نسخة مكررة من دراسة الباحثة، وحتى لا يقع ذلك، فإننا نؤكد أن ثمة اختلافاً جوهرياً بين الدراستين، وفي ذلك لا نسعى لإثبات قصور أعمال الآخرين، بقدر ما يهمنا إثبات صحة مسعانا، وتحقيق الغاية المنشودة من عقد هذه الدراسة وهي الكشف عن الخصائص الإبداعية للأسلوب في شعر الجواهري.

كما لخال أسلوب الجواهري – في اعتقادنا – لا تحيط به دراسة ماجستير ولا تستوعبه أطروحة دكتوراه واحدة، وذلك أن تجربة الجواهري الشعرية التي امتدت على مساحة القرن العشرين غنية بالأنساق والتحولات والقيم الموضوعية والفنية.

وإذا كان الشعراء العرب القدامى مثل امرئ القيس وحسان بن ثابت أو جرير والفرزدق أو الأخطل والحطيئة أو المتنبي وأبي تمام والبحتري، قد تناولتهم العشرات من الدراسات والبحوث الأكاديمية؛ فإن الجواهري لا يقل شأناً عن أولئك الشعراء، لأنه شاعر من نمط الرعيل الأول، وقد شهد له النقاد بذلك، إذ عده المرحوم جلال الخياط شاعراً عباسياً أخطأه الزمن فولد في القرن العشرين.

ومن جانب آخر، نعتقد أن المنجز الإبداعي والماهية الشعرية للجواهري، تكمن في أسلوبه، بوصفه الخيط الذهبي للأعمال الأدبية، ومن ثم فإن أسلوبه يمثل البنية الجمالية في تجلياتها الإبداعية لشعره، وإن الانصراف عن دراسة الأسلوب والوقوف على أسراره والكشف عن معالمه، يفضي بالباحث إلى زاوية ضيقة تظل بمنأى عن الأسلوب.

أوجه الفرق بين الدراستين:

نؤكد مرة أخرى أن بين دراستنا والدراسة السابقة من الفروق والاختلاف، ما دعم موقفنا في إنجاز هذه الدراسة ويمكن رصدها في الجوانب الآتية:

أولاً: أن لم تتناول شعره كله، إذ اقتصرت على مرحلة معينة من تجربته، حددتها في الأعوام (1960-1997م)، أي تجربته لثلاثة عقود تقريباً، وغيّبت أربعة عقود أخرى سابقة، وإن إغفال هذه المدة من الإنجاز الشعري لشاعر ما، ستكون عاجزة عن استيعاب خصائص الظاهرة الأسلوبية في الخطاب الشعري، لاسيما عند شاعر مثل الجواهري الذي أجمع النقاد على شاعريته وإبداعه، وذلك يدعم موقفنا أيضاً، إذ اعتمدت دراستنا شعر الجواهري كله، بوصفه نصاً ملتحماً ومعماراً فنياً متراصاً، يتأسس على أرضية فنية، يظل الزمن عنصراً فاعلاً في العملية الإبداعية للمؤلف، من حيث التحول والتنوع في القيم والعلاقات الجمالية والتعبيرية؛ ومن ثم تنوع الأسلوب.

ثانياً: غياب الفرضية التي تقوم عليها الدراسة السابقة، ويبدو من العرض أنها تقوم على الوصف والتقرير، وغلب عليها التنظير أكثر من التحليل، بينما تنطلق دراستنا من فرضية نقدية واضحة، تعتمد (التجاوز) قيمة جوهرية لإنتاج الطاقة الدلالية في الأسلوب الشعري.

ثالثاً: لعل أبرز ما انفردت به دراستنا عن الدراسة السابقة يكمن في اهتمامها بالجانب التحليلي للأسلوب، وهو عكس سابقتها، التي توزعت على بابين خُصِّص الباب الأول والفصل الأول من الباب الثاني للوقوف عند مفاهيم وقضايا الأسلوبية وإشكالياتها وعلاقاتها بالاتجاهات الأخرى، وهي قضايا نظرية، تناولتها العديد من الدراسات والبحوث بالنقد والتفسير وناقشتها باستفاضة.

رابعاً: ستنطلق دراستنا من تحليل بنية الأسلوب في شعر الجواهري تحليلاً دقيقاً، لعله يساعدنا في الكشف عن العلاقة الجمالية بين الرؤيا الإبداعية للأسلوب والبنية الأسلوبية، لاعتقادنا أن الربط بين البنية والرؤيا، سيسمح لنا بالكشف عن حيازة الجواهري الشاعر للعالم جمالياً، ومن ثم ندرك تجليات ذلك في أسلوبه وهو مسار يتجه من التحليل نحو التنظير استثماراً للجهد وتحقيقاً للغاية.

صفوة القول: إن هناك الكثير ممّا انفردت به دراستنا عن الدراسة السابقة، مساراً وتكويناً، وهو ما يتجلى في هيكلية الكتاب، وذلك يدعم موقفنا ويؤكد رغبتنا.

مسار كتاب المتن :

واتساقاً مع منحى الدراسة وغايتها، فقد جعلناها تنتظم في أربعة فصول، يسبقها تمهيد ويلحقها خاتمة، ينهض التهميد بمناقشة مفهوم (الأسلوب) والسمات التي تشكله، ومدى استجابته لفرضية التجاوز.

أما الفصول الأربعة الأخرى فقد نهضت بمهمة البحث وتحليل النصوص الشعرية ، التي استجابت لفكرة (التجاوز) الأسلوبي، بوصفها الفرضية التي تقوم عليها الدراسة، إذ رصد الفصل الأول (الرؤية الإبداعية في شعر الجواهري) وتحديد السمات الموضوعية والفنية التي يتأسس عليها أسلوب الجواهري، وقد ارتسمت ملامحها في ثلاثة مستويات وهي: الرؤية التكوينية، الرؤية الواقعية، الرؤية الفنية وينضوي تحت كل رؤية مجموعة من المكونات البنائية والقيمية، وعني الفصل الثاني بالكشف عن (الخصائص الإيقاعية)، وتلمسناها من خلال مجموعة من السمات والخصائص الإيقاعية المميزة لشعر الجواهري ، وتراءت أمامنا في طريقة التوزيع العروضي للبحور، وتداعيات انتظامها الموسيقي ، وموسيقية القافية وتنوعاتها ، ثم خاصية (التكثيف الإيقاعي) وسماتها المجاوزة من حيث التكرار والتداعي والترجيع الصوتي.

واشتغل الفصل الثالث بدراسة (الخصائص التركيبية) ورصد مظاهر التجاوز الإبداعي في بناء الأسلوب وتركزت مهمته على الكشف عن خصائص بناء وتركيب الجملة الشعرية، من حيث النظام/ الوظيفة، التجاوز / الإنجاز. وتناول من خلالهما البحث عن ثلاثة جوانب أخرى هي:

- الجملة الشعرية والفعل الإنجازي: النداء، الاستفهام، الأمر، النهي، القسم.
- الجملة الدلالية والإنجاز الدلالي: الإسناد، الوصف، الإضافة.
- خصائص الجملة الشعرية: التأليف، التعليق، الترتيب، التناسق.

وعني الفصل الرابع والأخير برصد الصورة الفنية في شعر الجواهري في سياق مهمة الكشف عن الضلع الأخير للمثلث الأسلوبي ويكمن في (الخصائص الدلالية) بوصف الصورة الشعرية تمثل مركز الثقل الشعوري وآلية تحديد السمات الدلالية وجماليات الأسلوب، وقد ارتسمت ملامح الصورة المتجاوزة في مبحثين:

التصوير البلاغي: تشبيهية، استعارية ، كنائية ، رمزية.

التصوير البصري السيميولوجي: أيقونية، كاريكاتيرية، سينمائية، ثم ختمنا الدراسة بخاتمة رصدنا فيها أهم النتائج التي أفضت إليها الفصول والمباحث السابقة.

وبعد.. فإن هذا الجهد لم يبلغ هذا المستوى من التشكل إلا وقد خاض غمار المعاناة، إذ واجه الباحث الكثير من الصعوبات على المستوى الشخصي وشحة المراجع العلمية إلا أن الإصرار على تحقيق شيء من الحلم، كان له أثر في تجشم الصعاب والسفر إلى الشام ومراسلة الإخوان في كل قطر عربي يسكن الأسلوب أو الجواهري مكتباتها، ولا ندعي الكمال كما لا نبرئه من النقص، فإن أصبت فذلك من فضل الله عليّ، وإن زللت أوأخطأت فحسبي أني ما ظننت بجهد ولا قصرت في وسيلة وقبل أن نطوي صفحات البحث، يتوجب عليّ في هذا المقام تسجيل الشكر والتقدير لمن أسدوا إلي بّرهم، ومدّوا يد العون حتى ارتسمت ملامحه بهذا الإنجاز، وأزجيه بداية إلى أستاذي القدير، الناقد الحصيف، الأستاذ الدكتور/ علي حداد، الذي كان له فضل جلٍ وأثر باق في الذهن والوجدان في متابعة الموضوع، مشرفاً وموجهاً وناقداً لأوجه شتى من تفاصيله، فضلاً عن أني مدين له بإضاءة المسلك البحثي وصنع شخصية الباحث العلمية ثم نوجهه إلى الدكتور/ أحمد قاسم الزمر المشرف المشارك على تشجيعه لي ومباركته الموضوع، وإن للدكتور/ عبد الحميد الحسامي، شكري الجزيل على مراجعته اللغوية المثمرة وتوجيهاته السديدة.

فوزي،

الخميس: 22/ 5/ 2008م

التمهيد

الأسلوب.. بين المفهوم وسمات التشكل الدلالي

التمهيد

الأسلوب.. بين المفهوم وسمات التشكل الدلالي

من المسلم به في منظور الدراسات النقدية البلاغية والأسلوبية، أن العمل الأدبي لا يتشكل من اللغة في مواضعتها، وإنما يعتمد في تكوينه على اللغة الوظيفية في مستواها الفني الذي يتجاوز المألوف من التعبير، وينأى عن المباشرة والإخبار مثلما يغادر الابتذال والسوقي والمستعار من الألفاظ وأنساقها.

وليس التجاوز في التعبير نمطا عبثيا في المستوى الفني للغة، ولا ضربا من الاختيار العشوائي لمفردات اللغة وأدواتها وإنما هو رؤية فيها وممارسة فنية تقوم على شبكة من العلاقات المكثفة التي تعبر عن التمكن من الوسائل التعبيرية والقدرة على الحس والتمييز والوضوح[1].

وتتجلى قدرة الأديب أو الشاعر وبراعته في هذه الممارسة، من خلال إنتاج أفكاره والتعبير عنها بأسلوب متميز، يتحرر من دلالات الأشياء، كما هي في الواقع ويمنحها بمهارته وإمكاناته دلالات جديدة تتحقق بموجبها المفاجآت والإثارة لدى المتلقي.

ويدخل ضمن هذا التصور الجمع بين العناصر المتباعدة والثنائيات الضدية أو إخراج المتشابهات الخطية بمستويات تثير الانتباه وتتحقق المتعة واللذة الجمالية في الأثر الأدبي.

ويمثل (المجاز) في الدرس البلاغي، بأنماطه المتعددة، صورة متجاوزة، تجمع بين المتشابهات والمتباعدات المتناثرة؛ حتى ليمكن عده النمط المعبر عن المستوى الفني للغة.

والتعامل مع هذه العناصر، يبدو أشبه بعمل الرسام في تعامله مع الألوان، والأصباغ إذ إن الألوان المتباعدة إذا جمعت، كانت في المنظر أحسن من الألوان المتقاربة، ولهذا كان البياض مع السواد أحسن منه مع الصفرة، لقرب ما بينه وبين الأصفر وبعد ما بينه وبين الأسود[2].

---

(1) ينظر: خطاب الطبع والصنعة رؤية في المنهج والأصول – د. مصطفى درواش – منشورات اتحاد الأدباء والكتاب العرب، دمشق ص27.

(2) سر الفصاحة – ابن سنان الخفاجي – تح/ عبد العال الصعيدي، دار الكتب العلمية – بيروت – ط1 – 1408هـ 1998م ص 95، 101.

وإذا كان ذلك موجوداً في الألوان على هذه الصفة؛ فإن علاقتها بالمفردات والعبارات أجمل وأحسن؛ حتى إن الحروف تكتسب خصوصيتها الجمالية لدى ابن جني، من تباعد مخارجها، إذ كلما تباعدت في التأليف كانت أحسن وإذا تقاربت في المخارج قبح اجتماعها ولاسيما حروف الحلق(1).

ومعنى ذلك أن (الأسلوب) في تجاوزه أو انحرافه عن المألوف التفكيري واللغوي؛ يحقق الجمع بين الرؤيا والحلم والإيحاء؛ الأمر الذي يجعل النص الشعري منفتحا ومتعدد القراءات.

ويفضي بنا هذا التصور إلى القول: بأن الأسلوب المتجاوز يبدو أشبه بمنعطف، تتوارى خلفه أنماط من التفكير لدى أصحابها، وتنكشف بطرق من التعبير اللغوي أو السميولوجي، القائم على العلامات والأيقونات والرموز الإشارية، مما ينتج عن ذلك تنوع في الأساليب، وتباين في الأداء.

وإذ نسعى لتبني مفهوم، نؤسس من خلاله رؤية نقدية تضيء لنا المسلك في دروب هذه الدراسة؛ فإننا معنيون برصد المفاهيم والتصورات والرؤى النقدية، التي تؤيد سلامة الفرضية من عدمها، ومدى الصدق النقدي الذي حققته.

وما زال السفر بين القديم والحديث من المناهج النقدية، مسلكاً آمناً وسبيلاً ناجعاً لرصد مثل هذه الظواهر، والوقوف عليها؛ سعياً منا لإثباتها لدى أصحابها واستيعاب أبعادها.

يتعذر علينا تحديد مفهوم دقيق لأي ظاهرة من الظواهر البلاغية والأسلوبية، ما لم نستوعب أبعادها وندرك أهميتها ووظائفها التعبيرية والجمالية، وهو ما نطمح لإنجازه في رصد هذا المقام. على أننا نلفت العناية إلى أن ثمة تعريفات، قد اختلفت في صيغها المفهومية ورؤى تباينت في تحديد ماهية الأسلوب وهو ما سنناقشه لاحقا.

ومن خلال البحث في المصادر والمراجع القديمة والحديثة، فقد عثرنا على تصور قديم في التراث البلاغي والنقدي عند العرب تنتصر لهذه الفرضية، وبالتحديد لدى الجاحظ والسكاكي، إذ برزت لديهما بشكل أوضح من غيرهما.

وأخذت الفرضية حظها من التناول في الدراسات النقدية والنظريات الحديثة، إذ شاعت لدى فاليري وريفاتير وسبتزر، بينما صارت نظرية لدى جان كوهن تخص الشعر دون سواه.

---

(1) سر صناعة الإعراب – ابن جني – تحقيق/ مصطفى السقا وآخرين، مكتبة البابي الحلبي، القاهرة، ط1، 1954م ص95، 101.

فضلاً عن الآراء النقدية القيمة التي طرحها نقادنا العرب المعاصرون مثل: المسدي والشايب وصلاح فضل ومحمد عبدالمطلب وسند عياش، فقد أسهمت مقارباتهم في بلورة هذه الظاهرة وتحديد معالمها.

وقبل أن نستعرض الآراء والتصورات، التي ذهبت إليها المناهج والنظريات النقدية القديمة والحديثة، في تعريف (الأسلوب) وتحديد أبعاده ؛ فإنه يتوجب علينا ضبطه،في ضوء ما تهيأ لنا من قيم ودلالات في المعاجم اللغوية والاصطلاحية ؛ بوصفها مصادر مهمة،لضبط المصطلحات وبيان مرجعيتها المعرفية واشتقاقاتها اللفظية ويبدو أن مفردة (الأسلوب)، تستمد دلالتها ومعانيها المعجمية من مادة (س ل ب) التي هي الأساس الكاشف لمعنى اللفظة، وما يتولد عنها من دلالات عند تقليبها في وجوه أخرى.

فقد وردت في معاجم اللغة العربية[1] بالمعاني والاشتقاقات الآتية:

- سلب : سلبه الشيء، يسلبه سلبا، واستلبه إياه والجمع أسلاب. ومن المجاز: سلبه فؤاده وعقله وأسلبه وكل شيء على الإنسان من اللباس فهو سلب.
- السلب: ضرب من الشجر، ينبت متناسقا وهو أجود ما يتخذه من الحبال. وأسلب الشجر أسلب ثمامها أي أخرج خوصه، بمعنى أورق.
- الأسلوب: السطر من النخيل. وكأنه (فعول) من السلب.

وكل شيء ممتد فهو أسلوب ومنه شجر سلب أي طويل، وطريق ممتد. والأسلوب الوجه والمذهب؛ يقال أنتم في أسلوب سوء والجمع أساليب، والأسلوب الطريق تأخذ فيه، وقد سلك أسلوبه طريقته. وكلامه على أساليب حسنه. والأسلوب الفن، يقال أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه. ومن المجاز إن أنفه لفي أسلوب إذا كان متكبرا لا يلتفت يمنة ولا يسره.

إن التأمل بعمق في المفردات السابقة (سلب)، (السلب)، (الأسلوب) والمساحة التي توافرت عليها من المعنى المعجمي، يرشح لنا مجموعة من المعاني الحسية والمعنوية التي تتوزع في شبكة من العلاقات الدلالية، في تبادلاتها وتحولاتها من حال إلى أخرى، تبعا للتفكير البشري، والنمط التواصلي في التجربة الإنسانية، وهي كالآتي:

---

(1) ينظر: لسان العرب – ابن منظور وأساس البلاغة – الزمخشري، تاج العروس – الزبيدي – مادة (س، ل، ب).

- الأخذ والانتزاع بدافع القوة.
- الجوهر النفيس.
- السبيل والمسلك الذي يربط بين الأمكنة.
- الجانب والاتجاه من الأشياء.
- المعتقد من الآراء والنظريات.
- الخروج عن المألوف من القيم والعلاقات.

كما تمنحنا مرحلة التأمل مرة أخرى في المعاني السابقة كشفاً مثيراً عن تواشجها في الدلالات السطحية وتلاقيها على صعيد واحد من المشترك الدلالي والقيم التعبيرية.

كما أن إضفاء المسحة المجازية عليها وما اعتمل في عمقها من دلالات معنوية، يرشح لدينا – أيضاً – دلالات مثيرة، تتلاقى وما يعتمل في وعينا من تصور حول مفهوم الأسلوب، يمكننا الكشف عنه لاحقاً.

أما الدلالات الثانية فتبرز كالآتي:

- الخروج عن الإيجاب.
- الإثارة الجمالية.
- الثراء التعبيري.
- التناسق والترابط الدلالي.
- الامتداد والوضوح.
- الطريقة والنظام.
- الرؤية الفنية وفلسفة الأشياء.
- المهارة في الأداء الفني.

تجدر الإشارة إلى أن اهتمامنا بمفردة (الأسلوب)، قد دفعتنا للوقوف على مفردة (سلب)، بوصفها المادة الأساس، سعياً منا لفهم هذه المادة، واستيعاب تبدلاتها المعجمية، واستثمار ما تشف عنه من معان وتوظيفها في تحديد مفهوم الأسلوب.

وبالفعل، فما كشفت عنه المعاجم من معان لمادة (سلب) ومشتقاتها مثل (سلب، يسلب، سلبا، السلب، أسلب، سلوب، أسلوب)، يجري على نسق الدلالات السابقة. ولا يتشكل لها قالب إلا بتضافرها جميعاً.

إن دلالة (الخروج عن الإيجاب)، أو نتيجة الانتزاع والسلب (مخالفة القيم السائدة) نتيجة الشذوذ عن الأخلاق الحسنة، واختيار أسلوب السوء، ربما تعد السمة الجوهرية للأسلوب الأدبي،

بوصفه يخالف المعهود وينزاح عنه إلى ما يحقق الإبداع وليس إلى الشذوذ الأخلاقي في القيم الإنسانية.

ثم إن (الإثارة الجمالية)، التي ألفيناها تتوارى خلف كثير من المعاني السابقة، تمثل سمة إبداعية في الأسلوب؛ حتى لكأنه يسلب المتلقي عقله.

ويلقي (شجر السلب) المتناسق، بظله على سمة أخرى من سمات العمل الأدبي وهو (الترابط الموضوعي والتناسق الدلالي)، وهو ما يرتسم على (السطر من النخيل) في ترابطه وتناسقه.

ومن (السلب: اللباس) نستمد الجمال والثراء التعبيري الذي تلبس الأسلوب، ويظهر حسنه وجماله الفني.

ومن (الطريق والوجه والطريقة) يستمد الأسلوب دلالة الامتداد والوضوح والمسلك الحسن في التعبير عن الأفكار والأحاسيس، فهو واضح المسلك ممتد على النص الأدبي يفيض به من بدايته إلى نهايته.

وفي ارتباط الأسلوب بمعاني (الفن) و (المذهب)، مؤشر على دلالة النظام والمعتقد أو المهارة والرؤية، وكلها دوال معبرة عن التأمل والاحتراف في صياغة العمل الأدبي.

واستناداً إلى ما سبق من معطيات لغوية لمفردة (الأسلوب) ومشتقاتها، وما اعتمل في عمقها من قيم ودلالات متآزرة، وما استجابت له في مساحة التعبير المجازي، التي تجاذبتها؛ فإن ذلك يجسد قيمة المعنى المعجمي للمفردات، إذ تصبح وثيقة لغوية ومؤشرا أوليا لصياغة المفاهيم وضبط المصطلحات، مقاربة اصطلاحية لمفهوم الأسلوب.

إن لملمة ما تناثر من الدلالات والقيم السابقة لمفردة (الأسلوب)، يقدم لنا رؤية مسبقة لهذه المفردة، في سياق البحث عن صيغة ملائمة، لاعتمادها مفهوما إجرائياً في تعاملنا مع مفردات البحث، وتبرز الصياغة المعجمية بهذه الطريقة، على أنه: نظام لغوي ورؤية فلسفية في تصور الأشياء يتسم بالخروج عن المألوف ومخالفة القواعد، وله امتداد ووضوح، يتوزع النص بكامله، ولا يتحصل إلا بالاحتراف والمهارة في الأداء.

ويبدو أن ما توافرت عليه مفردة (الأسلوب) من معان معجمية، وما تجاذبته مساحة التعبير المجازي من قيم تعبيرية، وما اعتمل في عمقها من دلالات؛ قد أسهم إلى حد كبير في بلورة مفهومه الاصطلاحي.

فقد ارتبط تعريفه في المعاجم الاصطلاحية، وتعريفات بعض النقاد، بشخصية المؤلف، وإمكاناته في التعبير، في مفهوم يعبر عن (طريقة الكاتب في اختيار المفردات وصياغة العبارات، لإبراز موقفه والإبانة عن شخصية الأدبية والتعبير عن الأفكار والمعاني، بقصد الإيضاح والتأثير)[1].

وما سجلته المعاجم الاصطلاحية، ذهب إليه كثير من النقاد والمهتمين بدراسة (الأسلوب) قديماً وحديثاً، فقد عرفه ابن خلدون على أنه "المنوال الذي تنسج فيه التراكيب أو القالب الذي تفرغ فيه ..."[2].

ويذهب أحمد الشايب إلى القول بأن الأسلوب هو "الصورة اللفظية التي يعبر بها عن المعاني أو نظم الكلام، وتأليفه لأداء الأفكار وعرض الخيال، أو العبارات هو اللفظية المنسقة لأداء المعاني"[3]. ويرى بيير جيرو أنه "طريقة في الكتابة، وهو استخدام الكاتب لأدوات تعبيرية من أجل غايات أدبية"[4].

ولعل أبرز ما يطالعنا في هذه التعريفات، أنها تساند التطورات التي تحدث في ميدان الفكر الإنساني، ودورانها حول الكيفية التي يسلكها المؤلف لإظهار مادته إلى الوجود الفعلي، فناً وأدباً، بوصفه الطريقة التي يستخدم بها المنشئ واللغة بشقيها المنطوق والمكتوب استخداماً خاصاً لإنتاج الدلالة المميزة.

وبهذا المعطى الاصطلاحي، يصبح الأسلوب منجزاً لغوياً، برؤية فكرية، وغايته التأثير في المتلقي، بمعنى أنه يحقق ثلاثة أبعاد من الدلالات أو بمعنى آخر، يقوم على ثلاث مرتكزات بيانية هي: التفكير والتصوير والتعبير[5].

ومعنى ذلك أن ماهية (الأسلوب) تتطابق ونوعية الكتابة أو العمل الأدبي شكلاً ومضموناً، على نحو يجعلنا نتصور أن كل أسلوب يعد صورة خاصة بصاحبه، تتناسخ أفكاره وانفعالاته في علاقتها متواشجة تتحدد بموجبها قيم الفكر ووظائف التعبير.

---

(1) ينظر: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس ومكتبة لبنان -1979م (الأسلوب).

(2) مقدمة ابن خلدون – العلامة عبدالرحمن بن محمد بن خلدون، اعتنى به، مصطفى شيخ مصطفى، مؤسسة الرسالة ناشرون، ط1، 1426هـ/ 2005م، بيروت، لبنان، ص638.

(3) الأسلوب – أحمد الشايب – مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط11، 2000م، ص46.

(4) الأسلوب والأسلوبية – بيير جيرو – ترجمة/ منذر عياشي – مركز الإنماء القومي – بيروت – ص9.

(5) الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية – د. عبد القادر عبد الجليل – دار صفاء للنشر والتوزيع – 1422هـ – 2002م ط1، ص112.

مفهوم الأسلوب في التراث البلاغي والنقدي:

بالرغم مما ورد في المعاجم اللغوية من معان، وما اصطلح عليه الكتاب والنقاد من تعريفات، إلا أن ذلك لا يكفي لتحديد مفهوم (الأسلوب) وضبطه بصورة نهائية، ذلك لأن مرجع "المصطلح مثل مفهومه، مرجع مركب وغير بسيط، وكل تبسيط لمرجعيته، سيؤدي إلى ضعف قوته التعبيرية والنظرية، بل إلى غموضه، وكل غموض في المفهوم والمصطلح يؤدي إلى غموض في الفكر"(1).

إن العثور على دلالات فنية ورمزية أوسع، يسهم في بلورة المصطلح وفهم أبعاده. وذلك يتطلب منا البحث في المؤلفات التي تهمنا مباشرة، وهي الأعمال الخاصة بالنقد الأدبي، مع ضرورة العودة إلى القديم منها لربطه بالمتأخر الحديث.

وتهمنا رؤية النقاد العرب القدامى لمفهوم الأسلوب وما أفضت إليه آراؤهم، حول تحديد هذا المفهوم، لاسيما فيما يتعلق بفرضية البحث.

يبدو أن مفهوم (الأسلوب)عند العرب قديماً، قد ارتبط في دراساتهم بمباحث الإعجاز القرآني، إذ استأثر هذا الموضوع باهتمامهم البالغ، فكان ذلك مدعاة للبحث عن وجوه الإعجاز المتصلة بالجانب البياني والأسلوبي، ولقد دفعهم البحث في إعجاز القرآن الكريم إلى عقد المقارنات بين أسلوب القرآن الكريم وغيره من أساليب القول الأخرى؛ في مسعى منهم لإظهار ملامح التفوق في الكلام الإلهي على الكلام البشري، من خلال رصد الخواص البلاغية والنواحي الدلالية التي تميز التعبير القرآني، ولم يدرك إعجاز القرآن الكريم ويتبين خصائص تعبيره - إلا "من كثر نظره واتسع علمه وفهم مذاهب العرب وافتنانها في الأساليب"(2).

ويعد الباقلاني واحداً من أولئك الذين استوعبوا الدرس البلاغي والنقدي، ومن أبرز الباحثين في أسلوب القرآن الكريم وإعجازه. فقد عقد مقارنة بين أسلوب القرآن وأسلوب الشعر، وخلص من مقارنته إلى نتيجة تدعم فرضية الدراسة، إذ يؤكد تفوق الأسلوب القرآني ويرجع سر تفوقه إلى خروجه عن المألوف من كلام العرب، فيقول: "فإذا تأملته تبين بخروجه عن أصناف كلامهم، وأساليب خطابهم، أنه خارج عن العادة ... وهذه خصوصية ترجع إلى مجمل القرآن وتميز حاصل في جميعه"(3).

---

(1) مرجعية المصطلح الأدبي - أحمد بوحسن - ندوة المصطلح الأدبي - المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة - من: 19 - 20 مايو 1998م.

(2) تأويل مشكل القرآن - ابن قتيبة الدينوري - شرحه ونشره / السيد أحمد صقر - المكتبة العلمية - ط3 - 1981م، ص11.

(3) إعجاز القرآن - أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاني- تحقيق السيد احمد صقر - دار المعارف - ط5 - القاهرة ص35.

وما اعتمده الباقلاني من خصوصية لأسلوب القرآن، فسرها عبد القاهر الجرجاني وحدد معالمها، مشيراً إلى أنها تتجلى في سياق لفظه ومبادئ آيه ومقاطعها ومجاري ألفاظها ومواقعها، كما تبرز لديه عند مضرب كل مثل ومساق كل خبر وصورة كل عظه وتنبيه وإعلام وتذكير وترغيب وترهيب، ومع كل حجة برهان، وصفة وتباين. ولم تجد العرب في أسلوبه كلمة ينبو مكانها أو لفظة ينكر شأنها وجدوا اتساقاً ونظاماً والتئاما وإحكاماً[1].

وهذا يدل على أن تميز القرآن بهذه الخواص التعبيرية، راجع إلى أسلوبه المغاير وعدوله عن المألوف من أساليب الخطاب الأدبي لدى العرب قبل الإسلام، شعراً ونثراً.

ولعل جوهر العدول والخروج عن المألوف في أسلوبه، ومناط التأثير والسحر في بيانه، يكمن في خاصية الجمع بين مزايا الشعر والنثر ثم التميز الخاص به إذ أعفى التعبير من قيود القافية الموحدة والتفعيلات التامة؛ فنال بذلك حرية التعبير الكاملة عن جميع أغراضه العامة، وأخذ في الوقت ذاته من الشعر الموسيقى الداخلية والفواصل المتقاربة[2]. كما استحال أن يقع في تركيبه ما يسوغ الحكم في كلمة زائدة أو حرف مضطرب أو ما يجري مجرى الحشو والاعتراض أو ما يقال فيه أنه تفوت واستراحة كما هي الحال في أساليب البلغاء، بل نزلت كلماته منازلها على ما استقرت عليه طبيعة البلاغة[3].

ثم إن هذه الخصائص والسمات البلاغية والأسلوبية التي تميز بها أسلوب القرآن، تعد من أخص خصائص الإعجاز والإبداع الفني والجمالي، إذ تمنح الخطاب قدرة على توليد التفرد والخصوصية.

وقياساً على هذا التصور يمكن القول إن الخطاب الشعري كلما خرج عن مألوف التعبير وأنماط الأساليب الشعرية الأخرى، من مظاهر بنائية أو ملامح أسلوبية سواء في المعنى أو في المبنى؛ فإنه يحقق أدبيته ويثير انتباه السامعين إليه فحسن الابتداء والتخلص والانتهاء وتوالي الأجزاء وتماسك الأقسام، وإحكام القوافي وحسن الأداء في الإيقاع، كلها مطروحة أمام الشعراء، وفي ذلك فليتنافس المتنافسون.

كما أن الغرابة في الأسلوب أو غموضه، أو خروجه من غير معدنه، له قيمته الإبداعية في تشكيل النص، وتحقيق وظيفته الجمالية، بل يبدو جماله في غرابته وهذا ما عثرنا عليه عند الجاحظ، حيث

---

(1) ينظر: دلائل الإعجاز – الإمام عبد القاهر الجرجاني – تحقيق محمد رشيد رضا – دار المعرفة، 1404هـ – 1984م ص32.

(2) التصوير الفني في القرآن – سيد قطب – دار الشروق – القاهرة – ط 8 – 1402هـ – 1983م – ص102.

(3) إعجاز القرآن – الباقلاني – ص35.

قال: إن الشيء من غير معدنه أغرب، وكلما كان أغرب، كان أبعد في الوهم وكلما كان أبعد في الـوهم، كان أطرف، وكلما كان أطرف، كان أعجب، وكلما كان أعجب كان أبدع"[1].

ومعنى ذلك أن الغرابة و الإبهام في تصور الجاحظ يمنحان النص الشعري تألقا في الأداء، وقـوة في التعبير، إذ يسمو به من التعبير المباشر الإخبـاري، إلى التعـبير الكنـائي، الإيحـائي المتجـدد. ذلـك أن التعبير المباشر يورث السأم والملل، بعكس الرمـز والإشـارة، الـتي تـثير انتبـاه المتلقـي وتحـرك انفعالاتـه ومشاعره، فضلا عن توسيع مساحة التأويل في النص وتعدد قراءاته.

إن مثل هذا الذي أورده الجاحظ، يعد من الظواهر النقدية الحديثة، التي غـدت مثـار جـدل بـين النقاد، بين مؤيد ورافض، بما يجعل مثل هذه الرؤية سبقاً نقدياً، يضاف إلى القدماء، والجاحظ على وجـه التحديد.

ومما يطالعنا في اعتماد التفكير الأسلوبي لدى النقاد العرب القدماء، هو مفردة الكلام، التي تـرد في سياق النصوص المعبرة عن آرائهم، إذ تقترب في مفهومها من مفردة (الأسلوب)، وهو ما عبر عنه أبو يعقوب السكاكي وحازم القرطاجني وآخرون.

ويهمنا ما طرحه السكاكي من مقاربـة نقديـة، حـول صـياغة الكـلام (الأسـلوب) لهـذه المفـردة وتأليفه بوصفه الناقد الوحيد الذي يرى أن جوهر (الأسلوب)، يكمن في (إخراج الكـلام علـى خـلاف مقتضى الظاهر)، إذ يرى أن "إخراج الكلام على خلاف مقتضى الظاهر طريق البلغاء ومـسلك المبـدعين ومنه، تنزيل نوع مكان نوع باعتبار من الاعتبارات، بما يفاجئ المخاطب بغير ما يتوقع"[2]، وما يسوغ لهذا الخروج في تصوره هو "أن الكلام إذا انتقل مـن أسـلوب إلى أسـلوب، أدخـل في القلـوب عنـد الـسامع وأحسن"[3].

وهذا التوصيف الذي أورده السكاكي لمفهوم (الأسلوب)، ومزايـا الكـلام عمومـاً، يـشف عـن رؤية نقدية لصورة الإبداع، بدقة متناهية، إذ يصبح إخراج الكلام على خلاف مقتضى الظاهر– حـسب السكاكي– دليلاً على براعة الشاعر وقدرته على إضفاء سحر البيان، في الخطاب الشعري.

والتعامل مع النص الشعري وفق التصور والسحر البلاغي الذي يفترضه، يقوم على استحضار المتلقي، ليكون مؤثرا في التشكيل الصياغي من جهة، ورفض الواقع ومفارقته للتعبير المباشـر مـن جهـة أخرى.

---

(1) البيان والتبيين – الجاحظ – تح/ عبد السلام هارون – دار إحياء التراث العربي - ط7، 1412هـ - 1992م 1/ 65.

(2) مفتاح العلوم للسكاكي، ص135، 181.

(3) المصدر نفسه، ص112.

إن الخروج على خلاف مقتضى الظاهر في الأسلوب يؤسس في وعينا لنظام من اللغة الأدبية الفاعلة، التي تواجه المخاطب بغير ما يتوقع، وإحداث الإثارة الجمالية، التي تكسب النصوص حيوية تعبيرية وثراءً دلالياً.

ذلك ما يؤكده حازم القرطاجني – أيضاً – إذ يرى أن النفوس تحب الافتتان في مذاهب الكلام وترتاح للنقلة من بعض ذلك إلى بعض؛ ليتجدد نشاطها بتجدد الكلام عليها، ومن ثم فإن الشعر الذي يراوح بين معانيه أفضل من الشعر الذي لا مراوحة فيه[1].

والمراوحة الشعرية عند حازم تعني الانتقال الواعي من صيغ التعبير المباشر، إلى صيغ وأنماط تعبيرية، تتسم بالغرابة أو الغموض بما يجعلها تستوعب المسار الفكري المتجدد في تعاطيه للممارسة الإنسانية. ومن ثم فإن الشعر الذي لا مراوحة فيه ولا انزياحات معبرة، لا يحقق فاعلية أدبية في المتلقي، ولا يكشف عن رسالته ولا مقاصده.

ونخلص إلى القول: بأن الأسلوب في الوعي النقدي لدى النقاد العرب القدامى ليس انزياحاً عبثياً، أو خروجا شاذا على قوانين اللغة وأعرافها، وإنما هو ممارسة التجربة الإنسانية في الشكل الفني، وامتلاك القدرة على استثمار طاقات اللغة وتوظيفها بقوة الإدراك والاختيار وخلق القيم الجمالية المؤثرة.

وتنطلق رؤية القدماء من حقيقة علمية تؤكد تفاوت القدرات الحسية والذهنية بين البشر، ومن ثم اختلاف الأساليب بين الشعراء، فالأسلوب المؤسس على الانزياح والإبداع، يتطلب كداً ذهنياً وتأملاً حسياً، بحيث يستوعب مفردات الحياة وعلاقات الواقع، وإعادة صياغتها، بطريقة جمالية مثيرة، بغير ما يتوقع السامع أو المتلقي.

الأسلوب في المناهج الحديثة:

تنطلق المناهج الأسلوبية في مقاربتها، لتحديد مفهوم الأسلوب، من مقاييس نقدية تقوم على الإيحاء ومحققاته والانزياح ومستلزماته والمفاجأة ومسبباتها، على أن تجسد هذه المقومات فردية الشاعر ووعيه الجمالي[2].

---

(1) منهاج البلغاء وسراج الأدباء – حازم القرطاجني – تح/ محمد الحبيب بن الخوجة – دار الكتب الشرقية، ص361.

(2) ينظر: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي – د. عدنان حسين قاسم، الدار العربية للنشر والتوزيع، 1421هـ – 2001م، ص221.

ويمكننا تلمس هذه المقاييس لدى رواد الأسلوبية، ومن أبرزهم (شارل بالي) رائد المنهج الوصفي، فقد أقام نظريته في دراسة الأسلوب على قاعدة (المحتوى العاطفي للغة)، وقد بنى عليها فلسفته في تحديد مفهوم، على نحو يتحدد لديه بأنه مجموع القيم التعبيرية والانطباعية المؤثرة[1].

كما يتركز مبدأ بالي على ملاحظة العلاقة التي تنشأ بين المحتوى العاطفي للأسلوب والصيغ التعبيرية فيها. فإذا كان موقف الشفقة يستثير عبارة مثل (ياللمسكين!)، فإن ثمة علاقة أسلوبية يمكن أن تقوم من خلال التحليل بين الشفقة والتعجب ؛ بوصفها مضامين عاطفية والإيجاز بوصفة قيمة أسلوبية[2].

وإذ تتحدد ماهية الأسلوب لدى بالي على هذا النمط، فإنه في تصور ليو سبيتزر، وهو أحد رواد الأسلوبية الذاتية (المثالية)، يتأسس على قاعدة (الانحراف) I cart، إذ يشير إلى أن هذه القاعدة تولدت لديه، حينما كان يطالع الروايات الفرنسية الحديثة؛ فيضع خطا تحت العبارات التي تشد انتباهه بسبب عدولها عن النمط العادي، وقد جمعها بكثافة، وتساؤل في وقتها عن إيجاد قاسم مشترك بين هذه الانزياحات[3].

وقد دفعه ذلك للتأمل فيها، وأفضى به إلى رؤية محددة للأسلوب، وهي أن الإثارة الذهنية التي تنحرف عن المعتاد القياسي في حياتنا الذهنية، لابد أن يكون لها انحراف لغوي، مرافق عن الاستعمال العادي[4]. ويذهب إلى أبعد من ذلك، فيرى أن الانحراف لا يتحوصل في خاصرة الأسلوب على مستوى النص فحسب، بل: يجب أن يمثل انحراف الفرد الأسلوبي عن القاعدة العامة خطوة تاريخية، يقطعها الكتاب، ويجب أن يتم هذا الانحراف عن التحول في روح العصر؛ وهو تحول يعيه الكاتب وينقله في شكل لغوي يكون بالضرورة جديداً[5].

كما يعتمد سبيتزر مقولة (بوفون) الشهيرة (الأسلوب هو الرجل)، أو أن الأسلوب هو (الإنسان عينه)، ليكشف من خلال هذه المقولة. نفسية الكاتب وميوله ونزعاته، والتركيبة النفسية التي جعلت أدواته اللغوية، تتشكل بهذه الطريقة أو تلك، وعلاقاتها المطردة بالانحرافات[6].

---

(1) الأسلوب والأسلوبية – بير جيرو، ص 63.

(2) ينظر: الأسلوب والأسلوبية – أحمد درويش، ص65.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص88.

(4) نظرية الأدب– ويليك ووارين – ترجمة/ د. عادل سلامة – دار المريخ – الرياض – 1412 هـ– 1912م، ص231.

(5) الأسلوبية الذاتية أو النشوئية – عبدالله صوله – فصول – مج 5، ع 1، اكتوبر – ديسمبر1984م، ص86.

(6) ينظر: المرجع السابق، ص 85.

ويغدو لكل فرد أديبا كان أو شاعرا تركيبه النفسي الخاص به، الذي على أساسه تختلف آثاره عن غيرها، ويتميز أسلوبه عن سائر الأساليب، ومن ثم فإن غاية من غايات أسلوبية سبيتزر الكبرى هو النفاذ من خلال قاعدة الانحراف إلى أغوار الذات المنتجة؛ بوصفها ذاتنا متفردة بتجربة نفسية خاصة، أفرزت إنتاجاً لغوياً خاصاً.

ويقرر ميشيل ريفاتير أبرز رواد المنهج الأسلوبي الوظيفي أن الأسلوب في الواقع هو النص عينه[1]. ويرى أن ما يميز (النص الأدبي/ الأسلوب الأدبي هو طاقته الدلالية، التي تكمن حسب رأيه في تماسك إحالات شكل منه على شكل آخر، وفي ظاهرة ترديد النص ما يقوله، برغم تنوع طريقة القول تنوعا دائماً[2]. وإن نجاعة الأسلوب لدى ريفاتير، تتوقف على مدى إيقاظ المتلقي، وإثارة انتباهه، ومن ثم فإنه يعتمد خاصية (المفاجأة)، مقياساً ناجعاً لتحديد مفهوم الأسلوب، واعتباره رسالة أنشأتها شبكة من التوزيع، قائمة على مبدأ الاحتمال والتوقع[3].

وإن المفاجأة – الحقيقية – تنبثق من أفق التوقعات التي يثيرها الأسلوب لدى القارئ، واحتمالاته التأويلية للمنجز الدلالي المسكوت عنه. كما إن التضافر والتبادل بين العبارات والأفكار، من خلال المتناقضات أو الأضداد، يزيد من احتمالات المفاجأة ويسهم على نحو متزايد في تفاعل الأشكال اللغوية في الأسلوب.

وتبرز تلك المتناقضات لدى ريفاتير من خلال تتابع جملة الموافقات، بجملة المفارقات في نص الخطاب[4].

وتكمن قيمة المفاجأة في الأسلوب، من خلال الصدمة التي تحدثها في المتلقي، بحيث كلما كانت غير منتظرة؛ كان وقعها على نفسه أعمق[5].

أما المنهج الأسلوبي الإحصائي، فيعتمد (الاختيار والتوزيع) مبدأ لتحديد مفهوم الأسلوب، على أساس أنه عملية اختيار واعية أو غير واعية لعناصر لغوية معينة، وتوظيفها عن قصد لإحداث تأثير خاص هو التأثير الأسلوبي[6] إلا أن الكشف عن مدى هذا التوظيف وأبعاده

(1) النص الأدبي وقضاياه عند ميشال ريفارتير – محمد الهادي الطرابلسي – فصول مج 5، أكتوبر – ديسمبر 1981م، ص123.

(2) ينظر المرجع نفسه، ص123.

(3) الأسلوبية والأسلوب: المسدي، ص97.

(4) الأسلوبية والأسلوب، المسدي، ص85.

(5) ينظر: المرجع نفسه، ص 86.

(6) علم الأسلوب: صلاح فضل، ص 242.

يقتضي من الكاتب استخدام وسائل قياس دقيقة تتيح فرصة تعرفه واختباره. وينطلق عندئذ من المبدأ الآتي: "يعتمد الأسلوب في نص ما على العلاقة القائمة بين معدلات التكرار للعناصر الصوتية والنحوية والمعجمية، ومعدلات تكرار نفس هذه العناصر في قاعدة متصلة به من ناحية السياق"[1].

كما إن أنصار هذا الاتجاه يعتمدون مبدأ آخر ينص على أن الأسلوب "ليس سوى مركب الاحتمالات السياقية لعناصره اللغوية"[2]. وتفسيره أن العلاقات السياقية يمكن تحديدها بطرق مختلفة، فكل نص أو مشهد يتصل بسياقات متعددة ؛ بعضها يمكن تحديده، بطرق شكلية أو لغوية.

أما الأساس التوزيعي لتحديد الأسلوب اعتماداً على معدلات التكرار فيمكن إجماله بما يراه (بلوش)، في أن الأسلوب هو "الرسالة التي تحملها معدلات تكرار التوزيع واحتمالات تحولات خواصه اللغوية، وخاصة عندما تكون مختلفة عن تلك الخواص التي لها نفس الملامح في اللغة في جملتها"[3].

وإذا ما انتقلنا إلى الشكلانية الروسية، فسنجد أنها منحت النص الأدبي جل اهتمامها، وقد انطلقت في معالجتها للظاهرة الأسلوبية، من قاعدة (الأدبية) أو(الوظيفة الشعرية)، إذ ترى في مجمل توجهاتها أن موضوع علم الأدب ليس هو الأدب في عمومه، وإنما في أدبيته؛ أي تلك العناصر التي تجعل منه عملاً أدبياً"[4].

ثم إن الطريقة التي تنتظم بها تلك العناصر، وما يترتب على ذلك من ترتيب، وإدخالها ضمن شبكة القيم والعلاقات، التي تتوزع النص، هي التي تبرز الأسلوب في أي عمل أدبي، كما إنها هي التي تمنح العمل الأدبي قيمته التعبيرية والإيحائية.

وينطلق الشكلانيون في تحديد ماهية الأسلوب الأدبي من مقاييس متعددة، يتصدرها مبدأ (الإغراب)، ثم (اللا آلية)، (الاختيار)، (الانزياح، أو (الانحراف)، و (الغموض).

فقد ذهب شلوفسكي (1984م) إلى أن الإغراب، ينزع الألفة عن الأشياء، وتكتسب بموجبه التجديد والإثارة. ويرى فيكتور سكلوفكس، أن الأسلوب يتلخص في الإغراب"[5]، كما رأى إمبسون أن جوهر الأدب يتلخص في الغموض[1]، في إشارة إلى الأسلوب.

---

(1) المرجع نفسه، ص242.

(2) المرجع نفسه، ص242.

(3) علم الأسلوب، د. صلاح فضل، ص244.

(4) ينظر: نظرية البنائية في النقد العربي – صلاح فضل – مكتبة الأسرة – ط2 – 2003م، ص42.

(5) الأسلوب الأدبي – ليوزف شتريلكا ترجمة/ مصطفى ماهر فصول مج5ع1 أكتوبر – ديسمبر 1984م، ص 76.

ويتصور (هانس جرابتر) أن الأسلوب هو اختيار ؛ لأنه حالة خاصة في اختيار المفردات، وتوقع دلالاتها[2].

ويتخذ فريق من الشكلانيين مبدأ (الانزياح) منطلقاً في تصوراتهم لتحديد مفهوم الأسلوب، إذ يقرر موكاروفسكي بداية أن: "السمة الرئيسية التي تميز اللغة الشعرية عن اللغة المعيارية هي سمتها التحريفية؛ أي انحرافها عن قانون اللغة المعيارية وخرقها له"[3]. ويكمن انحرافها في الاستخدامات غير المألوفة للكلمات في الشعر، وانحرافها عن المألوف يثير الانتباه ويخلق التوقعات الدلالية التي تفاجئ المتلقي.

ومن هذا المنطلق نظر (تزفيتان تودوروف) إلى الأسلوب على أنه: (لحن مبرر، ما كان يوجد لو أن اللغة الأدبية كانت تطبيقا كليا للأشكال النحوية الأولى)[4].

من جانب آخر، نجد رومان جاكبسون أبرز مؤسسي الشكلانية الروسية، يأخذ منحى آخر من التفكير الفلسفي والرؤية النقدية لهذا الاتجاه، وتبرز رؤيته لمفهوم (الأسلوب) من خلال (الوظيفة الشعرية) ويعتمد في هذا الشأن مبدأ (التوازي) بين العناصر اللغوية، وعلاقاتها المتبادلة، مقياسا لإيجاد صيغة مشتركة تحدد المصطلحين.

وتتشابك لديه فكرة (الأسلوب) و (الوظيفة الشعرية)، لإنتاج الخطاب الأدبي عموما، والشعري على وجه الخصوص، وذلك ما سجله من تعريف للأسلوبية حين ذهب إلى أنها "البحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولاً، وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانياً"[5]. الأمر الذي يجعل الخطاب الأدبي في تصوره خطاباً لغوياً تواصلياً تهيمن فيه الوظيفة الشعرية.

وقد أسهمت العلاقة الثنائية بين الخطاب العادي والخطاب الفني، التي ينطلق منها في تفكيره، إلى بلورة مفهوم الشعرية، "التي تعمل على استكشاف القوانين التي يكون الكلام العادي بمقتضاها كلاما فنيا"[6].

---

(1) ينظر المرجع نفسه، ص 76.

(2) الأسلوب الأدبي – ليوزف شتريلكا – ص77.

(3) اللغة المعيارية واللغة الشعرية – يان موكا رو فسكي – تقديم وترجمة – ألفت كمال الرؤلي– فصول– مج5 ع 1، ص40.

(4) الأسلوبية والأسلوب – المسدي ص102 -103.

(5) المرجع نفسه ص37.

(6) الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي – د. عدنان حسين قاسم ص105.

واعتماد هذا التفكير في مقاربته السابقة، يكشف لنا عن تماثل في الرؤية لدى جاكبسون، ليستوي فيها (الأسلوب) و (الوظيفة الشعرية)، في تعاطيها للخطاب الأدبي، على نحو يجعلها في منزلة واحدة من المشترك الدلالي، مفهوماً وغاية.

وعلى هذا المستوى يعتمد جاكبسون (الوظيفة الشعرية) صيغة متداولة في كتاباته، وينطلق في تحديد مفهومها من مبدأ التوازي بين العناصر اللغوية، وما يتولد عنها بفعل التقاطعات الرأسية والأفقية من تماثلات وثنائيات متضادة، وتتحدد لديه بمستوى العلاقة التي تتشكل بين محوري (الاختيار) و(التأليف) على نحو يجعلها نقطة التلاقي بين المحورين[1].

فعلى المحور الأول، تتحرك عملية (التأليف) بمستوى أفقي، لإنجاز التركيب والرصف بين الصيغ والمفردات، فتنشأ علاقات التجاور بينها.

وفي المحور الثاني، تتحرك عملية (الاختيار) بمستوى عمودي، لإنجاز المفاضلة بين المفردات والصيغ، وتأخذ طابعاً انتقائياً استبدالياً، وما يعتمل فيها من علاقات على أساس (التشابه)، التي تمنحها طبيعة إيحائية.

ويرى جاكبسون أن الوظيفة الشعرية، تبرز من خلال (الاستعارة) و(الكناية)، بوصفهما صيغتين للاستقطابات المتضادة ة[2]، التي تؤيد العملية الثنائية بين (الاختيار) و(التأليف) فالكناية تنتجها علاقات التجاور، بينما تقوم الاستعارة على أساس التشابه والاستبدال.

فالوظيفة الشعرية إذن، كما يراها جاكبسون خاصية أسلوبية، تُجسد في النص شبكة من العلاقات المتجاورة والمتشابهة، بما يحقق الفاعلية والإيحاء في الخطاب الأدبي.

إن تحول الدلالة من المعنى الوضعي التصريحي إلى المعنى الإيحائي، من حيث علاقات المفردات ببعضها في إطار التجاور والاستبدال، هو ما يدخل في صميم عملية (الانزياح)، عند تيار الشعرية البنيوية، وفي مقدمتهم (جان كوهن). الذي اعتمد هذه الرؤية، وعد (الانزياح) مبدأ من مبادئ الشعرية، ومقياسا لتحديد مفهوم (الأسلوب)، وهو ما يبوح به، حين يراه في " في كل ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مطابقا للمعيار المألوف"[3] من الكلام.

---

(1) ينظر: قضايا الشعرية، رومان جاكبسون، ترجمة / محمد الولي ومبارك حنون دار توبقال، الدار البيضاء، ط1 – 1988م، ص33.

(2) ينظر: البنيوية وعلم الإشارة، ترنس هوكز، ترجمة/ مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1996م، ص71.

(3) بنية اللغة الشعرية، جان كوهن ترجمة/ محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1 – 1986م، ص15.

ذلك لأن المألوف من القول لا يثير في المتلقي أي إحساس ؛ لأنه يجري بحسب الإلف والعادة، أما الانزياح عن المعتاد فهو ما يتوسل به لهز يقظة المتلقي وهو ما يلح على تأكيده (كوهن)، إذ أردف رؤيته السابقة بقوله: إنه انزياح بالنسبة إلى معيار[1].

ويتحدد (المعيار) لديه باللغة المستعملة العادية، ويراها تتجسد في النثر، فلغة النثر حسب رأيه لغة طبيعية، أما لغة الشعر فهي لغة مصنوعة فنية[2].

ولم يتوقف البحث لدى كوهن بتحديد مفهوم الأسلوب، بل إنه طمع من هذه الرؤية إلى تأسيس علم الشعر، أو كما يصطلح عليها بالشعرية، إذ يحدد هدفه من التحليل، في محاولة للبحث عن البنية المشتركة بين الصور المختلفة، بين القافية والاستعارة والتقديم والتأخير، إذ كل صورة من هذه الصور تعمل في نظره بطريقتها الخاصة على خرق قانون اللغة، لكن جميعها ينتج الأثر الجمالي نفسه[3].

وإذ تغدو (الشعرية) علما موضوعه (الشعر) بحسب كوهن، والأسلوبية علما ميدانه (الأسلوب) وإذ الشعر عنده "انزياح عن معيار هو قانون اللغة[4]، ويمثل حقلا أساسيا من أشكالها، فإن كل صورة تخرق قاعدة من اللغة، أو مبدأ من مبادئها ؛ يمثل نمطا من أنماط الأسلوب ومظهرا من مظاهره.

من جانب أخر تطالعنا بعض الآراء بمقترحات اصطلاحية ومقاربات نقدية في محاولة منها لإخراج (الأسلوب) من دائرة المصطلحات الفاعلة والناجمة في معالجة الظاهرة الأدبية.

وتسعى تلك الآراء إلى استبدال (الأسلوب) بمصطلحات أخرى يرونها الأنجع في إبراز النصوص الأدبية وتحقيق ماهيتها الإبداعية ومن ذلك ما ذهب إليه (رولان بارت) أحد أبرز البنيويين وأشهرهم فقد اتخذ من (الكتابة) مصطلحاً بديلاً عن (اللغة) و(الأسلوب) بوصف الأخيرين حسب رأيه من المعطيات المفروضة على المؤلف والتي لا قدرة له على تبديلها ويعني بذلك أن اللغة موضوع اجتماعي بالاصطلاح لا بالاختيار، فهي ملكية مشاعة بين الناس وهذا يجعلها دون الأدب.

(1) المرجع السابق ص15.

(2) ينظر: المرجع نفسه ص37.

(3) ينظر: المرجع نفسه ص48.

(4) ينظر: المرجع نفسه ص6.

أما الأسلوب فيكاد حسب بارت يكون أبعد من الأدب بوصفه شكلاً لا غاية له ولا مقصد فهو حسب تعبيره إنتاج دفع لإنتاج القصد[1]، ومن ثم تصبح اللغة والأسلوب لدى بارت قوتين مكفوفتين، أما الكتابة فهي فعل إبداعي تتضامن فيها أساليب لغوية، بمعنى أن اللغة والأسلوب شيئان أما الكتابة فوظيفة تمنح المؤلف مساحة من الحرية في التعبير وتحقيق العلاقة بين الإبداع والمجتمع[2].

ولعل ما استند إليه (بارت) من أسباب لإقصاء الأسلوب يعزز ما استقر في وعينا من مفاهيم سابقة تجسد دوره الأسلوبي ووظيفته الإبداعية والغريب أن بارت يحاول في مسعاه إخراج ما يجب إدخاله ضمن آلية الكتابة على اعتبار أن الكتابة لدى بارت تمثل النص الأدبي أو الأدب كله[3]، وأن الجذر اللغوي للأسلوب هو في أحد معانيه، المثقب أو المخرز أو الآلة التي تتم بها الكتابة وقد تباعدت الكتابة عن ألتها لقاء الزخرف البلاغي أو القياسي واللغوي[4].

ويبدو أن ما طرحه (بارت) من خصوصية لمفهوم (الكتابة) وما اعتمده من معيار في تحديدها يمكن تحقيقه عبر الأسلوب تبعاً لما جاء في الرؤى السابقة.

ولعله قد اتخذ من مبدأ (الاختيار) منطلقاً في تحديد أبعادها ومجالاً تنشأ في إطاره، وهو ما يطالعنا في قوله الذي ذهب فيه إلى أنها المجال الذي يمكن أن يمارس فيه الكاتب الاختيار على مستوى التعبير ... ويتعلق هذا الاختيار بكيفية رسم توجهاته الاجتماعية والسياسية والأيديولوجية ... إنها اختيار المجال الاجتماعي الذي ينسب إليه الكاتب طبيعة لغته..واختياره هو اختيار الوعي لا للفاعلية[5].

ويبدو أن الاختيار الواعي الذي ينشده (بارت) في تعريفة يمنح المؤلف مساحة من الحرية في إجراء عملية المفاضلة بين الصيغ والمفردات وتخير الأنجع منها بما يحقق (المتعة) أو اللذة في النص.

وعلى غرار ما صنعه (بارت) تطالعنا رؤية أخرى لتيار بنيوي آخر، هو منهج النحو التوليدي التحويلي، الذي يرى في مفهوم (البنية) مدخلاً لدراسة (الأسلوب) وتحديد مفهومه.

---

(1) ينظر: قضايا أدبية عامة (آفاق جديدة في نظرية الأدب) إيما نويل فريس، برنارموراليس ترجمة د.لطيف برقوني عالم المعرفة – المجلس الوطني للثقافة والأدب- الكويت- مج 300- فبراير2004م، ص32، 33.

(2) المرجع نفسه.

(3) ينظر: البنيوية وعلم الإشارة –ترنس هوكز، ص98، 99

(4) ينظر: الأسلوب والأسلوبية- بيرجيرو، ص9؛ وينظر: مالاتؤديه الصفة –حاتم الصكر –دار كتابات – بيروت، ط1، 1991م، ص10.

(5) درجة الصفر في الكتابة - رولان بارت – ترجمة/ محمد برادة، الرباط، 1981م، ص79.

وينطلق هذا التيار من قاعدة (الاختيار)، باعتبار أن رؤيتهم تقترب من ميدان البلاغة والأدبية وبقدرته على اكتشاف الطاقات الإيحائية والجمالية في تشكيل النصوص[1].

وفي محاولة أولى لتعريف البنية،يرى (نعوم تشو مسكي) أحد أبرز رواد هذا المنهج، أنها نظام من التحولات الاختيارية[2]، ويتحدد هذا النظام بقواعد خاصة، تدخل ضمن قوانين اللغة في عملياتها التركيبية، وتسمى قواعد التحويل والتوليد، وهي قواعد تحذف بعض عناصر البنية الداخلية أو تنقلها من موقع إلى موقع أو تحولها إلى عناصر مختلفة أو تضيف إليها عناصر جديدة[3]، بهدف تحويل الكلام العادي إلى كلام فني متميز،يحقق الفاعلية والتأثير في النص الأدبي. وتقوم عمليات التحويل على اختيارات المؤلف من العناصر والبدائل اللغوية، وتبرز قيمتها الإيحائية من خلال ثنائية البنية في ظاهرها السطحي وباطنها العميق، وبينهما تتجلى قيمة الأسلوب ويتولد التجاوز.

وعلى هذا المستند، فإن الأسلوب يعد نتيجة لاختيار المؤلف ومن مختلف التحولات الاختيارية الناجحة[4].

وفي مستوى آخر من الرؤية تذهب السيمولوجيا في تحديد مفهوم (الأسلوب) مذهباً مغايراً عما تبلور من أفكار وتصورات سابقة، إذ يقوم على نظام إشاري مختلف عن النظام اللغوي، المتعارف عليه بين المتكلم العادي أو المتكلم الأديب في استعمالات الحياة اليومية.

وتكتسب العلامات سمة الفاعلية في تحديد (الأسلوب) ومعالجة الظاهرة الأدبية، الأمر الذي يمنحها شرعية التأسيس في النظام السيمولوجي، بوصفه نمطاً آخر من الحقائق اللغوية، القارة في الوعي الاجتماعي.

ذلك ما عبر عنه دوسوسير أحد أبرز مؤسسي هذا النظام في معرض حديثه عن (مكانة اللغة بين الأحداث الإنسانية) وتوصيف هذه الظاهرة مع بيان الفرق بينها و(اللسان)، إذ يرى أن اللغة قابلة للتصنيف بين الأحداث الإنسانية يعكس اللسان، الذي لا يقبل التصنيف مما يجعلها مؤسسة اجتماعية لها خصائصها التي تميزها عن المؤسسات الأخرى وتدخل العلاقات أدوات فاعلة في التواصل بين أفراد هذه المؤسسة على نحو يجعلها مماثلة للكتابة بأبجدية الصم والبكم والطقوس الرمزية

---

(1) ينظر: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي- د.عنان حسين قاسم، ص115.

(2) ينظر:علم الأسلوب، صلاح فضل، ص112

(3) الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، ص116.

(4) ينظر علم الأسلوب، صلاح فضل، ص114.

والأشكال وصيغ الاحترام والإشارات العسكرية والشخوص والألوان والأزمنة والأمكنة والتعليمات المرورية وغيرها[1].

وعلى هذا المستند، يرى سوسير أن اللغة: نظام من العلامات المعبرة عن أفكار[2]، معلناً تأسيس علم يدرس حياتها ودوراتها داخل الحياة الاجتماعية والقوانين المسيرة لها وقواعد تشكيلها في النصوص الأدبية، وهو ما اصطلح عليه باسم (علم العلامات أوالسيمولوجيا semiology)[3]، تتحرر طبيعة العلامة في تصور سوسير، بوصفها الكل الذي يتركب منه (الدال والمدلول) في علاقة مزدوجة تتجسد في (وحدة نفسية) ببعديها الحسي والتصوري وتحمل معنى الإشارة التي تدل على شيء آخر غيرها، بالنسبة إلى من يستعملها أو يتلقاها على نحو تقوم العلاقة في ذاتها على صلة دال ومدلول في علاقة تنتج دلالة وبوصفها تآلف المفهوم والصورة السمعية في دلالتها النفسية ويقدر هذا التالف يؤكد سوسير طبيعتها الاعتباطية والاختيارية في الوقت الذي يؤكد طابعها الخطي القائم على تعاقب النطق في الزمن[4].

إن هذا التوصيف الذي خلصنا إليه من رؤية سوسير لمفهوم (العلامة) يلقي بظلاله على النص الأدبي، كونه الحقل الذي تشتغل عليه (السيمولوجيا)، ذلك أن النص قد يعامل على انه علامة متكاملة، وقد يعامل على انه مجموعة متوالية من العلامات)[5].

وإذا كانت العلامة لا تكمن في الدال بذاته ولا في المدلول بذاته، وإنما في بنيتهما المتآلفة، شكلا ومضمونا، فان ذلك يؤسس في العلاقة لبنية،يرى باطنها من ظاهرها على نحو يجعلها ذات مستويين من الرؤية: سطحي يمثل شكلها الظاهري وباطني يجسد عمقها ومضمونها.

وعلى أساس هذا المبدأ تنشغل القراءة السيمولوجية بملاحقة حياة العلامات في النص الأدبي واستكشاف القيم والمضامين التي تسكن بنيتها العميقة، وما يلتمع في سطحها من مؤشرات دالة على العمق؛ لأن انسجام النص الأدبي ناتج عن تضمينه بنية عميقة محكمة التركيب وبذلك تخلصت

---

(1) ينظر: فصول من دروس في علم اللغة العام فردينانددي سوسير – ترجمة عبدالرحمن أيوب – ضمن كتاب (مدخل إلى السيمو طيقا) إشراف سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد – دار إلياس العصرية – القاهرة، ص149.

(2) ينظر: المرجع نفس، ص149.

(3) المرجع نفسه.

(4) نظريات حول الدراسة السيموطيقية للثقافات– مجموعة مؤلفين –ترجمة نصر حامد أبو زيد – ضمن كتاب مدخل إلى السيمو قراطية، ص323.

(5) ينظر النص وأسراره – د. علي حداد – مركز عبادي للدراسات والنشر – صنعاء، ط1، 1423هـ – 2002م، ص17.

السيمولوجيا في ممارساتها من ثنائية الشكل والمضمون إذ لا يوجد تركيب اعتباطي مستقل بذاته بل أن كل تصور وكل قاعدة هي في الوقت نفسه تركيبة دلالية، على أن المنهج السيمولوجي لا يعنى بالسمات المتفرقة للعلامات تميز النص الأدبي، بقدر ما يعنى تشكيلها للكل الشامل الذي يلم كل تلك السمات في وشاح موحد، بما يمكن التعبير التي قال بها النص ما قاله[1].

تحديد مفهوم الأسلوب:

وبناءً على ما تقدم، يتحدد مفهوم الأسلوب باعتباره النظام الذي تتشكل في إطاره أنسجة اللغة وعناصرها الفنية، بطريقة خلاقة وعملية دينامية فعالة، تفك الشفرات الإشارية والرمزية، التي تمثل عائقاً بين النص والقارئ، وتقرب المسافة الدلالية، التي تتولد في العلامات،بين المتلقي، وموجودات العالم. وعلى هذا تصبح قيمة الأسلوب فيما تحدثه إشارته من أثر في نفس الملتقي، وليس فيما تحمله المفردات من معاني مستعارة من المعاجم[2].

أما آخر المقاربات النقدية التي تقف عندها في تحديد مفهوم (الأسلوب)، فهو ما ذهبت إليه نظرية القراءة والتلقي، إذا اعتمدت فكرة (التوقعات) أسساً يقوم عليه الأسلوب بوصفها تحرر ذهن الملتقي من المألوف، والتعبير المباشر إلى الإشارة والمتعة الجمالية في التعبير.

أما وجهة النظر التي سجلها النقاد العرب المعاصرون في هذا المسار، فتكاد تغيب عن أفق الرؤية المنهجية في تمثلها النقدي الخاص، ذلك لأنها لم تؤسس – فيما ذهبت إليه من أفكار – لنظرية نقدية تحمل خصوصيتها أو قاعدة تميز مسارها في تحديد الأسلوب، بل ظلت تنوع مقولاتها تبعاً للمنطلقات التي اعتمدها النقاد الغرب في بلورة هذا المصطلح، ولم تخرج عن القواعد الشهيرة التي ألمحنا إليها في مقدمة البحث، وهي أن:

- الأسلوب هو الرجل: بوفون.
- الأسلوب هو الشكل: كروتشه.
- الأسلوب انحراف عن قاعدة ما: فاليري.[3]

ومهما قدم النقاد العرب من مبررات المعاصرة في تصوراتهم أو حداثتها في سياق التنظير أو في ممارستهم الإجرائية، فإنها تستند إلى تلك القواعد، وإن تغيرت إجراءات المعالجة والتناول، الأمر الذي يجعل الرغبة في إنجاز أفق من المعالجة الناجعة للظاهرة الأدبية وضبط المصطلحات دون الطموح

---

(1) ترويض النص – حاتم الصكر – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة 1988م، ص110.

(2) تشريح النص – عبد الله الغذامي – دار الطليعة، بيروت 1987م، ص13.

(3) ينظر: مالا تؤديه الصفة، د.حاتم الصكر، ص11.

المسكون في الوعي النقدي العربي، ولا ننتقص الجهد النقدي العربي أو نسعى لنفيه بقدر ما تدفعنا القراءة النقدية لرصد (الأسلوب) وتتبع أثاره لدى النظريات والمناهج المختلفة، ولولا النقاد العرب وما بذلوه من جهد في توصيف الظاهرة الأدبية في سياق الترجمة والعرض والشرح والتفسير لكثير من المنهجيات الغربية، لما حققنا شيئاً ذا بال، ومن ثمَّ فإنَّ ما أنجزه النقد العربي المعاصر في هذا المسار يمثل إضاءة للدارسين وكشفاً للباحثين عن المعرفة وإنجازات العقل الإنساني.

وعلى هذا الأساس، يمكننا القول: أن ما يتراءى لنا من دلالات فيما ذهبت إليه المنهجيات السابقة من مقاربات لتحديد مفهوم الأسلوب، يكفي لطرح مقاربة في ضوء ما قيل، واقتراح صيغة تعريفية، لهذا المصطلح، وضبطه بآلية لها سماتها النظرية والإجرائية، لنذهب بها نحو فضاء تمثل عربي خاص في التجربة النقدية المعاصرة.

إن ما استعرضناه في هذه المسيرة اللاهثة من أفكار ومقاربات في سياق البحث والتنظير لمفهوم النقدية المعاصرة من تصورات في هذا المسار، وما توافرت عليه من دلالات في التراث النقدي العربي؛ لم تفلح في تقديم مفهوم لهذا المصطلح، يمكن الاستناد إليه في إصدار الأحكام الملائمة أوفك شفرات الإثارة والإبداع، التي يحدثها في النص؛ أي أنها لم تعبر عن فاعلية الأسلوب وقيمته الوظيفية كما يحسها المتلقي.

لقد اتسمت الصيغ التعريفية لمفاهيم الأسلوب بالاضطراب والتباين، إذ تعددت الآراء واختلفت التعريفات، على نحو يعكس حالة من التبعية لفلسفة المناهج ومنطلقاتها، فمنهم من ضيق أفق هذا المصطلح، ومنهم من تمدد في مفهومه، حتى أدخلَ ما ليس منه في تعريفه، وغاب عن مساحة التفكير في تيارات أخرى.

ثم ألفينا هذا الاختلاف يتجسد في القواعد الشهيرة التي اشرنا إليها سلفاً، ومثلت مدارات لكثيرمن المناهج النقدية فقد أعتمدها النقاد في بلورة أفكارهم حول الأسلوب، حتى غدت في تصوراتهم منطلقات حتمية في إصدار الأحكام.

ومن ثم فإن ما عبرت عنه المقولات السابقة، بمساراتها المنهجية،ومضامينها الفكرية والنفسية والجمالية، يعد في تصوراتنا مدخلاً ناجعاً لإثراء هذا المصطلح وسبر أغواره، بل نخالها تمهيداً يؤسس في وعينا لرؤية أعمق ومفهوم أوسع، يعبر عن فاعليته ويستوعب طاقته الدلالية وتأثيره الجمالي في النص الأدبي.

أما المنطلقات والقواعد التي انطلق منها النقاد المعاصرون في تحديد (الأسلوب) وهي: (المفاجأة) و(الغرابة) و(الانحراف) و(الاختيار)، فتؤدى وظيفتها مجتمعة وليست فرادى – كما برزت في المنهجيات السابقة – إذ تعدّ – في تصورنا – مثيرات جمالية ومنبهات أسلوبية، ينتجها الأسلوب في سياق التشكل

والتكوين لإضاءة النص وإحداث المتعة في المتلقي، حيث لم نجد لها بنياتٍ ثابتة أو معايير خاصة تحددها، وإنما تتخلق في الأسلوب ضمن شبكة من العلاقات اللغوية والقيم التعبيرية في دلالتها النفسية والجمالية، وترتبط جميعها بعصب واحد هو عصب (الإبداع). كما يتوقف إنتاجها في الأسلوب على قدرة المؤلف وإمكاناته في التعامل مع قوانين اللغة وقواعد التأليف، بوصفها عناصر إبداعية فارقة بين النص الشعري وغيره من النصوص، إذ تميز العمل وتبرز صانعه.

ويبدو أن مثل هذه الإشكالات التي اتسمت بها المقاربات السابقة وحركة المد والجزر، التي بدت عليها في صياغة المفاهيم، تجعل من الصعوبة بمكان اعتماد رؤية معينة أو استعمال مفهوم بعينه في توجهاتنا عبر هذا المسار، إذ تصبح مفاتيحها الاصطلاحية غير قادرة على فتح مغاليق للنص الشعري في الممارسة الإجرائية، فضلاً عن حركتها الجزئية ومساحتها الخيطية، التي تتراءى في المستوى الصياغي للأسلوب.

ركائز الأسلوب:

إن عودة ثانية لتدبر خلاصة ما ذكرناه، ربما جعل الأمر واضحاً نحو مفهوم الأسلوب وحدوده ومعاييره، فما برز لنا من معطيات نقدية وعلاقات فنية عبر طبقات التفكير الأسلوبي في سياقه الزماني والنوعي، إنما هي – في تصورنا – عناصر متواشجة في النسيج المفهومي لهذا اللفظ، ولكلٍ منها دوره الوظيفي وموضعه الملائم على مساحته الفنية؛ لأن الأسلوب في وعينا يتشكل في تلك المعطيات وبعلاقتها ووظائفها، لينتهي إلى بنية لغوية ونظامٍ له قوامه وجمالياته.

واستناداً إلى ما سبق من معطيات؛ يمكننا تعريف (الأسلوب)، بصيغة اصطلاحية، تعبر عن فرضية (التجاوز) التي تقوم عليها الدراسة، وهي كالآتي:

"الأسلوب، رؤية إبداعية متجاوزة واختيار واعٍ لأنساق التعبير والكتابة"

إن هذا المفهوم الذي حددناه يستمد فاعليته من مجمل التصورات والرؤى النقدية السابقة، ليغدو بهذه الصيغة، رؤية إبداعية، تسهم بفاعلية في تحريك الواقع الذي يمسك به في لحظة انغلاقه وتحويله إلى أفق واسع وفضاء مفتوح، يدخل آفاق التمثل النقدي الأسلوبي، على أن هذا المفهوم لا تتحقق قيمته الأسلوبية إلاّ بتضافر العناصر الثلاثة:

- الاختيار
- التجاوز
- الإبداع

وتتمثل هذه العناصر، المحددات الأساسية في بلورة المفهوم والكشف عن خصائصه البلاغية والأسلوبية، على أن (التجاوز) يعد الخاصية الجوهرية في تحقيق الإثارة، بوصفها تعتمد التمرد ومغادرة المألوف من القواعد اللغوية والفكرية، وهو ما سننشغل برصده وتأمله في سياق التنظير والتحليل لهذه المصطلحات، إذ الوقوف على الفروق من هذه التأملات سيفيدنا نظرياً وإجرائياً للكشف عن خصائص الأسلوب في النص الشعري، الذي هو مادة بحثنا.

أولا: الأسلوب، الاختيار:

إن اعتماد (الاختيار) آلية من آليات تحديد مفهوم الأسلوب، نابع من تصورنا لقيمته الوظيفية التي يحدثها على مستوى التشكيل الصياغي من حيث تخير المادة اللغوية وانتقاء الأنساق التعبيرية الملائمة، التي تبوئ الخطاب منزلته الأدبية.

وتنشأ الآصرة اللغوية بين (الاختيار) و(الأسلوب) في إطار اللغة، لإبراز اللافظ والملفوظ[1]. وتجسيدهما في الظاهرة الأدبية،على أساس أن الأسلوب اختيار واع،يسلطه المؤلف على ما توفره اللغة من سعة وطاقات[2] دلالية.

ولعل ذلك ما ترسخ في الوعي الاصطلاحي لدى النقاد والباحثين في هذا المجال، إذ تذهب المعاجم الاصطلاحية إلى أن الاختيار هو الذي يحدد العمليات الانتقائية المتتالية،التي يقوم بها المتكلم في جميع لحظات كلامه،... في كل موضوع تبادلي من سلسلة الكلام المحكية أو المكتوبة[3]، ومن ثم يصير بهذا التصور قوام الكشف لنمط التفكير عند صاحبه[4].

ذلك أن الشاعر مثلاً يختار نسقاً تركيبياً من بين أنواع الاحتمالات النحوية الممكنة عقلاً لإنتاج أنماط تركيبية،ترتبط به وتدل عليه،وبهذا يتميز مبدع عن آخر،بقدرته على اختيار بعض الإمكانات دون بعضها الآخر، أو لنقل تفضيل بعضها على بعض، ذلك أن معظم الإمكانات النحوية ذات طبيعة اختيارية،تهيئ للمبدع - بشكل أو بآخر - تقديم المعنى بطرق مختلفة في الوضوح والخفاء أو الزيادة والنقصان.

وبهذا يصبح تعاطي الشاعر مع اللغة،أشبه بتعامل الرسام مع الألوان، أو كما يفعل الصائغ بالذهب والفضة...إلخ، والغاية من ذلك إتقان الصنعة بإبداع.

---

(1) الأسلوبية والأسلوب، المسدي، ص64.

(2) المرجع نفسه، ص74.

(3) قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، ص 32

(4) النحو بين عبد القاهر وتشو مسكي، ص32.

والنظر إلى الاختيار وفقاً لهذا التصور، له جذوره في تراثنا البلاغي والنقدي، كما إن له ما يؤيده من الرؤى النقدية الحديثة. فقد تنبه النقاد القدامى والمحدثون إلى أهمية هذه الخاصية، فاعتمدوها معياراً في التفكير، ومسلكاً يحدد طرائق التعبير في فنون القول المختلفة.

ويعد الجاحظ من أوائل النقاد الذين اعتمدوا هذا المبدأ محدداً أساسياً في نظم الشعر، بوصفه عملية إجرائية تحدد للشاعر – مثلاً – كل مقومات الإبداع في التأليف والقول الشعري، ويرى أن فاعليته تكمن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك[1].

وهذا المعطى الإجرائي يجسد ثنائية (الطبع الصنعة) في الشعر، إذ لا يقتصر نظمه على امتلاك الموهبة فحسب، بل يجب أن تردف تلك الفطرة بأدوات يتخذها الشاعر ويصطفيها، على نحو يهذب قوله ويصقل موهبته ويسمو بها بلغة رقيقة تتجاوز المألوف في مفرداتها ووظائفها.

ويبدو أن الجاحظ قد استوعب هذه الرؤية، فرأى أن الشعر "صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير"[2].

ويدخل (الاختيار) لدى الإمام عبدالقاهر الجرجاني ضمن مقتضيات نظرية النظم، فلا ينال العمل الشعري حظه إلاّ حين يُؤتى المعنى من الجهة التي هي أصح لتأديته، يختار له اللفظ الذي هو أخص به وأكشف عنه واتم له، وأحرى بأن يكسبه نبلاً ويظهر فيه مزية[3]، بل لقد راح يقدم توصيفاً دقيقاً لعملية (الاختيار)، باعتبار أن اللفظ يكتسب نبل مزيته، حين يُنظر إلى الكلمة قبل دخولها في التأليف وقبل أن تصير إلى الصورة التي بها يكون الكلم إخباراً أو أمراً أو نهياً واستخباراً وتعجباً، وتؤدي في الجملة معنى من المعاني التي لا سبيل إلى إفادتها بضم كلمة إلى كلمة وبناء لفظة على لفظة[4]، فإذا توالت الألفاظ وتناسقت دلالتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي يقتضيه الحال والمقام؛ فإنه حتماً سيحقق بيانه وإبداعه. إذ ليس الغرض من الكلم أن توالت ألفاظها في النطق، بل أن تناسقت دلالاتها، وتلاقت معانيها، على الوجه الذي اقتضاه العقل[5].

---

(1) البيان والتبيين، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق عبدالسلام هارون، دار إحياء التراث العربي، ط7، 1412هـ-1992م، 3/ 160.

(2) المصدر نفسه، 3/ 160.

(3) دلائل الإعجاز، ص361.

(4) دلائل الإعجاز، ص35.

(5) المصدر نفسه، ص41.

وقد أورد الإمام عبد القاهر بعض الأمثلة، تعزيزاً لقيمة (الاختيار) وفاعليته في النظم، ومن ذلك قوله أن لفظة (رجل) أدل على معنى من (فرس)، على ما سمي به، و(الليث) أدل على (السبع)، المعلوم من (الأسد) وغيرها(1).

ومن ذلك أيضاً ما يظهر في قوله تعالى: ﴿ وَقِيلَ يَٰٓأَرۡضُ ٱبۡلَعِي مَآءَكِ وَيَٰسَمَآءُ أَقۡلِعِي وَغِيضَ ٱلۡمَآءُ وَقُضِيَ ٱلۡأَمۡرُ وَٱسۡتَوَتۡ عَلَى ٱلۡجُودِيِّۖ وَقِيلَ بُعۡدٗا لِّلۡقَوۡمِ ٱلظَّٰلِمِينَ ﴾ (2).

إذ أن ما يطالعنا من مزية ظاهرة في المستوى الصياغي للآية، ولا يبهرنا من إيقاع في فواصلها ولا فضيلة قارة في عمقها، إلا بما تحقق لها من اختيار واصطفاء لفظاً ومعنى، وارتباط هذه الألفاظ بعضها ببعض، ومن حيث لاقت الأولى بالثانية والثالثة بالرابعة وهكذا(3).

وتصور (الاختيار) وفق هذا المبدأ،يتساوق ومقدمة الدرس النقدي الحديث، حول هذه الخاصية، فقد اعتمد ها الأسلوبيون معياراً أساسياً في تحديد ماهية الأسلوب. وينطلق الأسلوبيون في تصورهم لهذا المبدأ، من أن الأسلوب عملية واعية تقوم على اختيار يبلغ تمامه في إدراك صاحبة(4).

وتنشأ الحاجة إلى (الاختيار) حين يُشكِلُ الأسلوب على صاحبه،أثناء الصياغة والتأليف، إذ تتداعى أمامه الكثير من المفردات والصيغ، في الوقت الذي تتسع لديه الرؤية، وبين الفكرة والعبارة، يصبح الاختيار ضرورة مشروعة، لإحداث التوازي بين التفكير والتعبير، إذ كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة، ومن ثم فان الاختيار ينظم العلاقة بينهما، ويقوم على مبدأ المفاضلة بين المتميز من الصيغ والمفردات، والفصل بين المتماثلات منها، أو المتضادات، ويقرر بعض النقاد أن الاختيارات يكون لظواهر في النص دون أخرى فهو يختار من هذه وتلك، ما هو متميز، لأنه صالح بوجه من الوجوه لتفسير منحنى جمالي في الأثر. أي ما هو أولى من غيره في تفسير ذلك المنحنى، وما هو متميز، لأنه موضوعي، أي يوفر أكثر من ضمانات الإصابة(5).

وارتباط هذا التمييز بالاختيار ناشئ من اختيارات أصحابها، إذ أن كل مفردة أو صيغة يقع عليها الاصطفاء، لاشك أنها تحمل خاصية نفسية وجمالية،تعبر عن رؤية أو فكرة لدى المؤلف.

---

(1) المصدر نفسه ص36.

(2) هود، الآية (44).

(3) دلائل الإعجاز، ص37، 38.

(4) الأسلوبية والأسلوب – المسدي، ص75.

(5) خطاب الطبع والصنعة – الدرواش، ص8.

وما قدمته النظرية التوليدية من قواعد تحويلية كالترتيب أو الحذف والزيادة، يعبر عن التحولات الاختيارية، التي يمكن أن يقوم بها المؤلف بأشكال مختلفة في إنتاج الجمل، وهو ما يفضي بهذه الأشكال إلى عد الأسلوب نتيجة لاختيار المؤلف من مختلف التحولات الاختيارية الممكنة.

ولعل ما أورده صلاح فضل، يدخل ضمن هذه الرؤية، إذ يرى أن الأسلوب "محصلة مجموعة من الاختيارات المقصودة بين عناصر اللغة القابلة للتبادل"[1].

ويذهب أولمان وشولز إلى أن الأسلوب هو الاختيار، وبصيغة أخرى أن الأسلوب اختيار واع من بين إمكانات لغوية متعددة[2] على أساس أن النظام اللغوي يتيح للمتكلم فرصاً عديدة وإمكانات مختلفة للتعبير عن واقع محدد، أو يجسد أفعالاً خاصة بالفعل البشري.

ثانياً: الأسلوب/ التجاوز:

يرتبط (التجاوز) في الوعي اللغوي التواصلي،بقانون الحركة المتصل بالتحول والصيرورة في الأشياء واتجاهها نحو الأمام،ومغادرة السكون والتمرد على المألوف بكل مقاييسه وتشكلاته. فقد نال حضوراً متميزا لدى الباحثين والكتاب؛ تعبيراً عن القضايا والمسائل بهذه الدلالات، وتميز حضوره بالوفرة في الدراسات الفلسفية والنقدية الحديثة حتى صار حقاً مشاعاً في التداول والتناول تبعاً للتخصصات وتنوع الفنون.

ومن ذلك ما ذهب إليه (هيجل) في فلسفة التاريخ إذ بنى فلسفته اعتمادا على فرضية (التحول والتجاوز) فالتاريخ – لديه – ذو غاية لا تتم إلا بفهم كل واقعة، ولا تفهم إلا من خلال (صيرورتها التاريخية السائدة، تتم بصيغة متعامدة نحو غايتها، ضمن الكلية الكونية[3].

ويبدو أن ما تأسس عليه التاريخ – لدى هيجل – من فلسفة وتغيرات تتصل جذورها بالتجاوز يجري على الحياة عموماً، فهي تدخل ضمن التطور المتلاحق الذي ليس له اتجاه، بل إنه شأن الكون كله والإنسان جزء من هذا المدى الكوني إذ لا يستقر في سجيته على حال.

والنظر إلى التجاوز وفق هذا التصور الفلسفي يعزز في وعينا قيمة اللفظ وفاعليته في الوظيفة في مجال الفنون الأدبية والفن الشعري على وجه الخصوص.

ويبرز التحول في الشعر من خلال تجاوز النمطي من القواعد اللغوية، إلى القواعد اللانمطية، التي تخرق قانون الكلام، فتنقله من مستوى الوظيفة الإخبارية إلى الوظيفة الإيحائية. ومن ثم فإن اعتماد

---

(1) علم الأسلوب – د.صلاح فضل، ص116.

(2) ينظر: علم الأسلوب، ص117.

(3) الشعر العربي الحديث – د.محمد بنيس– دار توبقال– الدار البيضاء –ط1 1990م، 2/ 36.

هذا اللفظ بهذه المعاني واتخاذه مصطلحاً تقوم عليه دراستنا قد جاء ثمرة للجهد، الذي بذلنا في تتبع المصطلحات ورصدها بين القديم والحديث في سياق البحث عن مصطلح ملائم يستوعب هدفها ويسهم في تحقيق وبلورة، ما عقدنا عليه سعينا في ناصية هذا البحث من أفكار ومسارات منهجية.

فقد عثرنا عليه ضمن طائفة من المصطلحات النقدية الحديثة التي أوردها المسدي للتمييز بين الواقع الأصل والواقع العرضي في استعمالات النقاد، باعتبارها دوالاً معبرة عن الواقع العرضي المتصل بالمستوى الفني والجمالي، وقد وردت لديه مقترنة بأصلها الفرنسي وأصحابها من النقاد الأسلوبيين الذين ابتدعوا مسمياتها، وأبرز هذه المصطلحات شيوعاً بين النقاد وتداولاً بين الدراسيين (الانزياح) و(الانحراف) و(الاختلال) و(المخالفة) و(الانتهاك) و(الخطأ) و(اللحن)، وتبرز كالآتي[1]:

* الانزياح	Lecart	فاليري	valery
* التجاوز	Labus	فاليري	valery
* الانحراف	Ladeviation	سبيتزر	Spitzer
* الاختلال	Ladestorsion	والاك ووارين	Welle
* المخالفة	Linfraction	تيري	Thiry
* الشناعة	Lescandale	بارت	Barthes
* الانتهاك	Leviol	كوهن	Cohen
* اللحن	Lincorrection	تودروف	Todorof

وبالرغم من التباين الماثل في صيغ المصطلحات وما نلمحه من اختلاف في الصيغ الفرنسية المترجمة إلا أنها برزت في اشتغال النقاد العرب، بمستوى واحد من الدلالة،إذ تعبر في مجملها عن التحول والصيرورة والتخطي المتجاوز من مستوى إلى آخر، وهو ما اعتمده (هيجل) لهذا المصطلح في تصوره الفلسفي وتفسيره لحركة التاريخ.

وتكاد جل التيارات النقدية الحديثة، التي استعرضنا آراءها فيما يتعلق بمفهوم الأسلوب تتفق على أن مُظان الأسلوب في الجانب المتحول عن اللغة في الكلام والمتحول عن الكلام عديد الأشكال فقد يكون تحولاً عن قاعدة نحوية أو بنية صرفية أو وجهة معنوية، أو في تركيب جملة كما قد يكون

(1) ينظر: الأسلوبية والأسلوب – المسدي، ص99.

التحول عن نسبة خاصة في استعمال الظاهرة اللغوية في عصر من العصور أو يكون بشحنة دلالية خاصة[1].

ويذهب النقاد إلى أن هذه الخاصية تنشأ في الأسلوب نتيجة لخدمة القواعد اللغوية حيناً واللجوء إلى ماندر من الصيغ حيناً آخر[2]، إذ تتحدد اللغة الشعرية في دراسات (علم الأسلوب) على أساس أنها ابتعاد عن القاعدة المألوفة وكسر لها والحراف عن سلبيتها[3].

وتبرز خصوصية هذه المصطلحات في وظيفتها التي تكسر أحادية الدلالة في صيغ الكلام وإحداث نوع من التمدد والتنوع الدلالي الخصب الذي يشحن التركيبات اللغوية بطاقات دلالية، يكتسب النص والأسلوب بموجبها المفاجأة والغرابة والغموض وهي السمات الأكثر فاعلية في النصوص وأعظم ما يحقق فعل التأثير والأريحية في المتلقي، ومنح الكلام قوته التعبيرية وإقرار منزلته الأدبية.

ومن هذا المنظور فقد تجاذبت النص والأسلوب مجموعة من المصطلحات السابقة دون غيرها واعتمدها النقاد في مقياس تنظيري هو بمثابة العامل المشترك الموحد بينها، ويتمثل في الانزياح والانحراف والخروج عن المألوف.

وقد ارتبطت بهذه المصطلحات بعض المقولات التي أوردها أصحابها في سياق التنظير لمفهوم الأسلوب واتخذ منها النقاد المعاصرون معايير لرصد الظاهرة الأدبية وخصائصها على أساس أنها من أخص السمات التي تميز الأسلوب الأدبي عن غيره من الأساليب

ومن تلك المقولات التي اعتمدها الأسلوبيون في هذا السياق ما عبر عنه (إمبسون) من أن جوهر الأدب يتلخص في الغموض[4]، في الوقت الذي يرى شلوفسكي أن الأسلوب في الإغراب[5]، ويذهب موكاروفسكي أن الانحراف هو السمة الرئيسة التي تميز اللغة الشعرية عن اللغة العادية[6]، في حين يعتقد سبتزر أن الأسلوبية تمثل علم الانحرافات[7]، وشاعت عبارة فاليري الذي يذهب فيها إلى أن الأسلوب

---

(1) خصائص الأسلوب في الشوقيات – محمد الهادي الطرابلسي – منشورات الجامعة التونسية -1981، ص11.

(2) ينظر: شعرية المجاز في البلاغة العربية – علي كاظم علي جذورج15 مج8 شوال – ديسمبر 2003م، ص259.

(3) نظرية: البنائية في النقد الأدبي – د. صلاح فضل، ص252.

(4) الأسلوب الأدبي، ليوزف شتريلكا، ص76.

(5) ينظر: المرجع نفسه، ص76.

(6) ينظر: المرجع نفسه، ص76.

(7) ينظر: المرجع نفسه، ص76.

هو في جوهره انحراف عن قاعدة ما[1]، ومن طرف آخر يتحدد الأسلوب لدى كوهن على أنه انزياح بالنسبة إلى معيار[2]، والشعر في تصوره انزياح عن معيار هو قانون اللغة، وتبلورت هذه الخاصية لدى كوهن إلى أفكار ومعايير أفضت به إلى اعتمادها نظرية نقدية لها معالمها ووظائفها الخاصة، وهي (الشعرية) وصارت القاعدة التي تميز الشعر عن النثر.

وبالرغم من عدم ذيوع (التجاوز) بهذا المصطلح بين النقاد، إلا أن ما يحمله من قيم تعبيرية ودلالات إيحائية؛ يجعله بمثابة العامل المشترك الموحد بين هذه المصطلحات ونعتقد أن هذا الدال قادر على تحريك ما لا يُحصى من خيوط الشبكة الدلالية والنفسية بما يثيره الأسلوب من تداعيات وارتباطات ذهنية لدى المتلقي.

ونتيجة لهذا الاعتقاد فقد دفعتنا الرغبة لاختيار (التجاوز) من بين المصطلحات السابقة واعتماده فرضية يقوم عليها البحث ومسباراً يحدد مساره ويعمق خصوصية الأسلوب وفاعليته في النص الشعري.

التجاوز.. المفهوم وسمات التشكّل:

وأول ما يطالعنا من سمات التشكل هو أصله العربي،وجذوره الضاربة في أعماق التراث اللغوي والبلاغي، إذ يتخذ في دلالته المعجمية من الجذر اللغوي (جوز) وقد تداوله اللسان العربي، وحفظ له قيمته التعبيرية والجمالية في مصادر التوثيق والاستشهاد و الاحتجاج اللغوي من القرآن الكريم والمعاجم والشعر العربي القديم.

فقد ورد في المعاجم العربية[3] بمعان متنوعة تكاد تعبر في تنوعها عن دلالة واحدة، هي (التحول) و(الصيرورة) من وضع إلى آخر ومن ذلك:

- جزت الطريق وجاوز الموضع: سار فيه وسلكه، وأجزت الموضع: خلفته وقطعته.
- وجاوزت الصراط: وهو مرتبط بحديث الصراط، فأكون أنا وأمتي أول من يجيز عليه.
- والاجتياز: السلوك. والمجتاز: مجتاب الطريق ومجيزة.
- وفي التنزيل العزيز: (وجاوزنا بني إسرائيل البحر)[4].
- وجوائز الأمثال والأشعار: ما جاز من بلدٍ إلى بلد.

(1) ينظر: علم الأسلوب، ص208.

(2) ينظر: المرجع نفسه.

(3) ينظر: لسان العرب، والقاموس المحيط، والمعجم الوسيط، مادة (جوز).

(4) الأعراف، آية 138.

- والمجازة: الطريق إذا قطعت من أحد جانبه إلى أخر.
- الجائزة : العطية، وفي الحديث: (أجيزوا الوفد بنحو ما كنت أجيزهم به. أي أعطوهم الجيزة ومنه حديث العباس رضي الله عنه :ألا أمنحك؟ ألا أجيزك أي أعطيك.
- وجاوزت الشيء إلى غيره وتجاوزته بمعنى أي أجزته.
- وتجاوز الله عنه أي عفا عنه وغفر له، قال تعالى: (أولئك الذين تقبل عنهم أحسن ما عملوا وتتجاوز عن سيئاتهم)[1]، وفي الحديث : إن الله تجاوز عن أمتي ما حدثت به انفسها أي عفا عنها.
- وتجاوز عن الشيء، أغضى، وتجاوز فيه: أفرط.
- وتجاوز في كلامه، تكلم بالمجاز وقولهم :جعل فلان ذلك الأمر مجازاً إلى حاجته، أي طريقاً ومسلكاً. والمجاز خلاف الحقيقة.
- وأجاز العالم تلميذه: أذن له بالرواية عنه.

ومن الشعر العربي قول أمرئ القيس:

تجاوزت أحراساً وأهوال معشرٍ علي حراصاً لو يُسرون مقتلي[2]

فلما أجزنا ساحة الحي وانتحى بنا بطن حقفٍ ذي ركام عنقفل[3]

وقول طرفة بن العبد:

جازت البيداء لي أرحلنا آخر الليل بيعفورٍ خدر[4]

وما تقدم من معان كشفتها المعاجم،يؤسس في التجاوز لأربع دلالات هي:

الأولى: التخطي – التعدي – الانتقال من مجاز الطريق، جاز الصراط، والمجازة وجوائز الأفعال.

الثانية: الصيرورة، من أجاز العالم تلميذه، إذ يصير المتعلم بالإجازة مُعلماً.

الثالثة: التحول، من تجاوز الله عنه، وتجاوز عن الشيء، إذ يتحول العضو من سخط إلى رضي، ومن العقاب إلى الثواب والتحول عن الحقيقة إلى المجاز هو تجوز وهو ما يرتبط بالمجاز.

الرابعة: الخروج عن المعيار، من تجاوز في الشيء، أفرط فيه فهو خروج عن معيار ما.

---

(1) الأحقاف، آية 16.

(2) ينظر: ديوان امرئ القيس، تحقيق/ محمد أبو الفضل إبراهيم – دار المعارف– مصر، ص51-1990م، ص13.

(3) ينظر: المصدر نفسه، ص15.

(4) ينظر: ديوان طرفة بن العبد – تحقيق/ برية الخطيب ولطفي الصقال، ص52.

ويبرز في هذه الدلالات سبب ثانٍ، وهو الملفت للانتباه بين هذه الدوال، إذ يرتبط (التجاوز) بـ(المجاز)، لفظاً ومعنى، فكلاهما مشتق من الجذر (جوز)، وقد جاء في لسان العرب (تجوز في كلامه، أي تكلم بالمجاز) وقيل المجاز مفعل من جاز المكان يجوز إذا تعداه، أي تعددت موضعها الأصلي[1] وفي الاصطلاح استعمال الكلمة في غير ما وضعت له: في اصطلاح التخاطب مثل استعمال لفظ الأسد للرجل الشجاع[2].

وبهذه الوشيجة التي تربط بين المفردتين، يتعزز حضور (التجاوز) في التراث البلاغي والنقدي لدى العرب، بوصف (المجاز) من أهم الأبواب في البلاغة العربية ونقد الشعر، بل ويقوم علم البيان في جوهره على (المجاز)، ومن صوره: الاستعارة والكناية والتمثيل.

على أن ثمة فرقاً بين التجاوز والمجاز، وتصبح العلاقة بينهما علاقة عموم وخصوص، فكل مجاز تجاوز، وليس كل تجاوز مجازاً، ذلك أن المجاز صورة بيانية، تقوم على الخيال ونقل الألفاظ من مواضعها،لإحداث اللذة الذهنية،المرتبطة بعمل الحواس[3]، وخلق نظام رمزي في النص، يقوم على التشخيص أو التجسيم أو المشابهة.

أما (التجاوز)، فنعتقد من خلال المعطيات السابقة، أنه يؤسس في الوعي النقدي، لنظام جامع في العمل الأدبي الأسلوب، يقوم على قاعدة التفاعل بين الدوال والمدلولات، وما تنتجه العلاقات الحضورية والغيابية من صورة تجاوزيه، لها قوانينها الخاصة مثل الاستعارة، بوصفها إحدى صور المجاوز. كما أنه يؤسس في الأسلوب لنظام فلسفي، أو فكري يقوم على الربط بين التراكيب اللغوية والبيانات النفسية، وهو ما لا يدرك إلا برؤية تتجاوز التراكيب المألوفة، والاستعانة بما يقدمه الدرس السيمولوجي من علامات وما يتصل بعلم النفس من علاقات أو ما يقدمه علم الجمال من إضاءات[4]، تتضافر في إطار (التجاوز)، لتحقيق الإبداع في أسمى آياته المؤثرة.

إن هذا الشمول الذي يتمتع به (التجاوز) في التحرك على مساحة النص ووظيفته الجمالية التي يحدثها في الأسلوب، يمنحه التفوق على أقرانه من المصطلحات السابقة وأعني الانزياح والانحراف أو العدول والاشتراك، حتى ليمكن عده سبباً ثالثاً يدعم اختيارنا لهذا المصطلح.

---

(1) ينظر: الإيضاح في علوم البلاغة – للخطيب القزويني– شرح وتعليق وتنقيح/ د.محمد عبدالمنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، ط3، 1993، 5/ 6.

(2) ينظر: المصدر نفسه، 5/ 12.

(3) ينظر : الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي – د.عدنان حسين قاسم، ص221.

(4) ينظر: المرجع نفسه.

وإن التفحص النقدي لهذه المصطلحات، والتأمل في معانيها وآليات تحقيقها، يجعلها دون (التجاوز) في أداء الدور الفني والوظيفة الجمالية في النصوص الشعرية في هذا البحث، وإن الاحتكام إلى المعاجم اللغوية والاصطلاحية، والنظر بعمق في الترجمات وما تقدم من أسباب ومسوغات، يرشح هذه المفردة وأعني (التجاوز)، للسيادة على أخواتها، وذلك أن الإنزياح والانحراف والعدول والانتهاك مفردات توحي بالدلالة الجزئية، وحركتها المحدودة في النص والأسلوب فقد وردت في المعاجم للتعبير عن الميل والتحريف والشذوذ[1]، إذ تشير إلى الجانب الصيّاغي، وما يجري في مساحة النص من انزياحات أو انحرافات على مستوى المفردات والصيغ والعبارات، وتتناوب في مواقعها، بمساحة لا تتعدى في حركتها حدود المساحة التي يتحرك عليها المجاز في البلاغة العربية، ثم إن في دلالتها الموضوعية، ما يعبر عن الانحراف والعدول عن جادة المعنى السليم، إذ ترتبط بالقيم الأخلاقية في علاقتها بالانتهاك والمخالفة، والسلوك الإنساني الشاذ بما يتعلق بالانحراف والخطأ والشذوذ، أمّا (التجاوز) فإن دلالته الموضوعية والفنية تقترب إلى حد كبير من الخصائص اللغوية والأسلوبية،إذ يغمر النص بحركته المتوزعة في جوانبه وأبعاده،بل ويتغلغل في مسارب الأدبية عامة والشعري على نحو خاص، تغلغلاً يصح معه القول: أنه يقع منهما موقع القلب من الجسد، فإذا كان القلب هو الذي يمد الجسم بالدم والغذاء، فان (التجاوز) هو وحده الذي يمنح الأسلوب موضوعه الحقيقي، وماهيته الإبداعية[2].

ثالثاً: الأسلوب/الإبداع:

ينظر إلى (الإبداع) في الأدب والفن، بوصفه محاولة لإخراج الأثر الفني محققاً للصورة الأولية، التي كانت موضوع حدس الفنان[3]. وترتبط هذه المحاولة بسلسلة من العمليات والسلوك التعبيري، تبدأ من بارقة الحدس المفاجئ واستبطان الرؤى الجمالية ومرحلة التأهب الفني وتشكيل المادة إلى أن يصل الفنان إلى تمام التعبير[4]. ويمكن فهم العملية الإبداعية على أساس أنها تعبير عن فكر أعمق وأشمل،

---

(1) ينظر: لسان العرب، مادة (روح)،(حرف)،(عدل)،(نهك). وينظر: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس.

(2) ينظر: الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية – د. محمد ويس، مؤسسة اليمامة، الرياض، ط1، ص8.

(3) الإبداع الفني– د.محمد عزيز نظمي سالم – مؤسسة شباب الجامعة – الإسكندرية، 1985م، ص3.

(4) المرجع نفسه، ص132.

ذي طبيعة شعرية، لها خصوصياتها في رؤية العالم، كخلق شعري[1] وعملية بناء ذات أسس جمالية، يتلاقى فيها الشعري بالفكري، إيذاناً بميلاد التميز والإبداع.

ويتحول هذا الفهم للإبداع من اعتباره وسيلة في نقل الأفكار وتصوير العوالم الداخلية للذات الإنسانية، إلى عنصرٍ مركزي في إنتاج الأفكار والمعاني.

وإن النظر إلى العمل الأدبي بوصفه عملاً إبداعياً، يدخل ضمن هذا الفهم والتصوير ويرتبط بعلاقة جدلية، تعتمد خاصيات الجدة، والتميز في الفن الإنساني، تجسدها ثنائية (الذات/ الموضوع) أو مايعبر عنها بثنائية (المؤلف/ النص)، ويبرز دورها الإبداعي في خلق عالم متكامل من العلاقات التي تتشكل في بنية متناسبة متماسكة، تمنح (الموضوع) جمالاً وسمواً يثير الإعجاب، وتبرهن على قدرة (الذات) في ترويض اللغة وامتلاك ناصيتها ببراعة في الأداء، وتوزيع عناصرها في خطاب يبعث على التميز والقبول.

ويمكن تصور الإبداع في الأسلوب، اعتمادا على نمط التفاعل الذي يحدث بين الاختيار والتجاوز، بطريقة تقوم على التلاحم بين الصيغ والقواعد اللغوية من جهة والمضامين الفكرية والقيم النفسية والتعبيرية التي ينتجها (التجاوز) من جهة أخرى، إذ تتجاوب هذه العلاقات مع بعضها، ويحدث التزاوج،فيتولد منها عنصر جديد، يتحول بموجبهما إلى خاصية أسلوبية، تظفر بنفسيات المتقبلين وتنغرس في قلوبهم، وهي ما توصف بخاصية (الإبداع). ومرتكز هذه الخاصية قائم على معادلة من ثنائية (التجاوز) و(المحاكاة)، إذ كلما انحاز العمل الأدبي إلى التجاوزات، نال حظه من الإبداع، وكلما اعتمد على المحاكاة، ضعفت مقوماته الأسلوبية، وانتقص حظه من الصيغة الفنية، فضلاً عن الإبداع[2]، ذلك أن حقيقة الفن وقيمة كل خاصية تتناسب مع جدة المفاجأة والإثارة، وهي أعظم سمة يتمتع بها النص الشعري. ولذا كان المجاز في الشعر آية المواهب، حتى قال أرسطو، إن الأهم من كل ضروب التعبير الإبداعي البراعة في المجازات، لأنها ليست مما نتلقاه عن الغير، بل هي آية المواهب الطبيعية، لأن الإجادة في المجاز من ألوان الانتباه[3]. وبالإبداع تكتمل أركان الأسلوب، بثلاثية: الاختيار، التجوز، الإبداع، فهي السمات التي تشكله، وبها تنهض النصوص وترتسم أبعادها الدلالية.

---

(1) ينظر: علم الأسلوب – صلاح فضل، ص78.

(2) ينظر: الصورة البصرية في شعر العميان- د.عبد الله الفيفي- النادي الأدبي – الرياض – ط1 المريخ (1417-19997)، ص327.

(3) ينظر: فن الشعر – أرسطو طاليس، ترجمة عبد الرحمن بدوي – ط2 – دار الثقافة 1973، ص64.

الفصل الأول

الرؤية الإبداعية في شعر الجواهري

الفصل الأول

الرؤية الإبداعية في شعر الجواهري

ترتبط الرؤية الإبداعية في الخطاب الشعري بحالة من الوعي والإدراك لما هو مرئي أو محسوس من مفردات الواقع، إذ تسبر أغواره، بما يكشف عن المجهول واللامرئي من القيم والعلاقات، التي تسكن الأشياء والظواهر والأحداث، برؤية متعمقة، تتجاوز السطحية، وتنأى به عن المباشرة والتقريرية، والتعبير عنها بأنماط لغوية، تمنح الخطاب قدرة على تصوير العالم الداخلي للواقع، وإعطاء معلومات عن معتقدات الشاعر ورؤيته الأشياء في الكون، وبيان موقفه أو فلسفته من للقضايا[(1)] وتنتهي بتسجيل أحكام وقناعات، تعلي من شأن الخطاب وتجسد الواقع بحقائقه ووقائعه في الآن نفسه.

ونعتقد أن هذا التصور يمكن أن يكون له جدواه المعرفية والنقدية، من حيث الكشف عن خصائص (الأسلوب) الموضوعية، إذ تتراءى من خلاله الخيوط الجمالية في التعاطي مع الواقع أو رؤية العالم بمعطيات فنية، تعكس جماليات الأشياء.

ومن هنا كان الشعر بنية لغوية معرفية وجمالية، تتحول الأفكار العائمة بموجب قانون الرؤية الإبداعية، إلى انفعالات شعورية، عبر قنوات من الاتصال اللغوي والتعبير الجمالي.

كما إن هذا التصور يجعل الأسلوب نسقاً مفتوحاً، يكاد يرادف مفهوم (رؤية العالم) بمعناه الذي يعني صيغة العيش والمبدأ والتفسير[(2)]، التي يعتمدها الفرد أو الجماعة في التعامل مع الواقع والأشياء، والتفاعل معها، في إطار الزمان والمكان والشخصيات، أو تكوين علاقات قيمية لتلك الأشياء من حيث القيمة والمكانة أو الدور[(3)]، الذي يكتسبه (الذات) في علاقته مع (الموضوع).

ولا نعني برؤية الواقع، التعاطي مع الأشياء، بمنظور موضوعي، يراعي منطق الفصل بينها، وبين منطق العقل في دراسة الظواهر، وإنما القصد من الرؤية الإبداعية للواقع، هو قدرة الشاعر على محاورة الموجودات، بمنطق الحلم، الذي يتخطى كل الفواصل والحواجز، باكتشافاته التي يهتدي إليها، بما يسميه

---

(1) ينظر: الأسلوب عند حمزة شحاتة - محي الدين محسب - علامات، ج60، مج15 - جمادي الأولى 1427هـ - يونيو 2006م، ص366.

(2) المرجع نفسه، ص366.

(3) المرجع نفسه، ص366.

النقاد عادة، الإدراك الشاعري للكون[1]، بل إنها تبحث عن الكون الشعري فيها وعن صلتها بالإنسان ووضعه[2].

لذا فإن الشاعر المبدع هو من يربط في أسلوبه بين المرئي واللامرئي، بين الواقع والحلم، ليس كالمصور الفوتوغرافي، وإنما كالرسام الذي يتمثل الحياة كما يراها. والشعر الإبداعي هو الخطاب القادر على الاعتراف ليس بألم الشاعر فحسب، بل بقدرته على نقل هذا الألم أيضاً، لأنه يغدو ذا أبعاد زمنية متعددة، متجاوزاً حدود الزمان والمكان، إذ يفسر الماضي ويصف الحاضر، ولا ينسى أن يبدع أشكالاً لا تسهم في تطوير واقعٍ معين[3].

كما أن الإبداع في الشعر ليس صناعة، بل هو نوع من الفعل في النظام اللغوي غير العادي، قصد إجباره على التشكل، وفق ما تتطلبه الرؤيا[4].

ولا فرق في هذا التصور بين تجربة شعرية قديمة أو حديثة، إذ النظر إلى الأشياء وتكوين مواقف محددة، وصياغتها بوعي وتعبير متجاوز، تصبح صفة ملازمة للشعر الإبداعي في كل زمان ومكان؛ فالاختلاف لا يكون في الشعر بقدر ما يكون في عملية بنائه. وعملية البناء الشعري يختلف فيها الشعراء من عصر إلى آخر، على أن هذه القيمة تحتكم إلى المناخات الفكرية والثقافية والحضارية والسياسية التي تسود العصر[5].

ومعنى هذا أن التغيير في نظام الأشياء – في الشعر – مبدأ ثابت، في كل التجارب الشعرية الإبداعية، سواءً في الشعر القديم أو الحديث والمعاصر، ويبقى الأسلوب وطريقة التعبير التي يسلكها الشاعر هي العلامة الفارقة في الشعر بين العصور، فللمتنبي طريقته وأسلوبه في التعامل مع الواقع والأشياء وللجواهري أيضاً أسلوبه في التعاطي مع العالم الخارجي، وهي لا تشبه طريقة المتنبي، ومع ذلك فكل واحدٍ منهما شاعر مبدع في عصره.

إن هذا الإدراك لطبيعة الرؤية الإبداعية في الشعر، يمنحنا حالة من التأمل في تجربة الشاعر محمد مهدي الجواهري، بوصفه أحد الشعراء المعاصرين، المشهود لهم بالتميز والإبداع في هذا الجنس الأدبي. والحديث عن الرؤية الإبداعية في شعر الجواهري أيضاً، هو حديث عن (الأسلوب) بوصفه (رؤية إبداعية متجاوزة) تقوم على الانتقاء والتعبير الجمالي، وهو ما يمثل

---

(1) ينظر: النص الشعري – د. أحمد الطريسي – عالم الكتب للطباعة – الرياض، 1423هـ، ص30، 31.

(2) الرؤية في شعر ذي الرمة – آن تحسين محمود الجلبي – جلور، ج6، مج8، محرم 1425هـ – مارس 2004م، ص517.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص518.

(4) الشعر والشعرية – محمد لطفي اليوسفي، ص344.

(5) ينظر: النص الشعري – د. أحمد الطريسي، ص91.

جوهر المفهوم الذي اجترحناه، سابقاً في تعريف (الأسلوب)، ومن ثم فإن القصد من هذا التأمل هو معالجة مفهوم (الأسلوب) والكشف عن خصائصه الموضوعية، من منظور ارتباطه برؤيته للعالم، أو بوصفه تجلياً لهذه الرؤية[1].

واجتراح هذه الرؤية، يسلمنا إلى مقولة للجواهري نفسه، يذهب فيها إلى أن "التأمل المتروي يشد جماح الأهواء ويطلق عنان الفكر المتأمل الفاحص"[2].

ومن هذا المنطلق نجد الرؤية الإبداعية في شعره، تقوم على رؤية الواقع، بمنطق مغاير لما قد يتصوره شعراء آخرون، إذ تتداخل في شعره الأحداث والمواقف والحقائق تداخلاً لا منطقياً، يتسم بالتناقض والصراع والتوتر، بين الحلم والواقع، وبين ما هو كائن وما يجب أن يكون، بعلاقة متوترة بين (الذات) و(الموضوع).

والمتأمل في شعر الجواهري، يجده قائماً على التناقض الخلاق، وهو "التناقض الذي يثير كوامن النص الأدبي ويفجر دلالاته، نتيجة للتناقض القائم في بنية الواقع"[3].

ومن ثمَّ فإن قراءتنا لشعر الجواهري تنطلق من رؤية شمولية، تتحدد ملامحها من ثمرة سيرورة نظام تترابط فيها التجارب الشخصية والوقائع والقيم والدلالات، تتجسد في جهاز لتشكل شيئاً واحداً هو (الرؤية الإبداعية)، وتبرز ملامحها من خلال ثلاثة مستويات سنسميها في الفصول لاحقاً:

- الرؤية التكوينية.
- الرؤية الواقعية.
- الرؤية الفنية.

الرؤية التكوينية:

إن ما ذهب إليه النقاد والأدباء والدارسون من أحكام وتصورات حول شعر الجواهري؛ من حيث قيمته الإبداعية وخصوصيته الشعرية على النسق العمودي في العصر الحديث؛ يشف عن رؤية تكوينية لها قيمها وملامحها الخاصة؛ ذلك أن الجواهري عرف كيف يحمل عبء إبداعه، القائم على الخلق المستمر، بعد أن يلقي هموم العالم الباطل، إذ اتسعت ذاكرته الشعرية واعتمل في وعيه قيمة الموروث لحل القضايا العصرية والإجابة عنها، دون أن تفرض عليه حلولاً جاهزة، فضلاً عن ارتباط

(1) الأسلوب عند حمزة شحاتة - محي الدين محسب ص366.

(2) ذكرياتي - محمد مهدي الجواهري - دار الرافدين - دمشق - 1988م، 1/ 157.

(3) النص الأسطوري والاتصال الأدبي - مراد عبدالرحمن مبروك - علامات 60، مج15، ص734.

شعره بالشعب والاهتمام البالغ بمطالب الجماهير، كضرورة متساوقة وأسس التجديد الواقعي، التي تغذي النتاج الأدبي بنسغ خصب حي يساعده على الخروج إلى الرحاب الإنسانية العامة؛ ففي حياة الشعوب واستيعابها للعالم أمور مشتركة، لها من تطوير التقاليد الأدبية أثر جلي.

لقد رفض الجواهري المألوف من العادات والتقاليد وتجاوز في أسلوبه الشعري اللغة العادية، إلى لغة ذات قرار مكين من الإبداع، فكان الدارسون والأدباء وكتاب السير الأدبية – وهم – يحاولون الاقتراب من الجواهري أو الكتابة عنه – يشعرون دائماً بالحيرة والارتباك، كونه عالماً متشابكاً، اختلط فيه الخاص والعام؛ إذ تنازعته السياسة والنضال والحب ومقارعة الطغاة، ثم يجدون أسلوباً متوجاً بلغة الأقدمين وشعراً له من سحر البيان ما يجعله ظاهرة في العصر الحديث. وهذا ما يتطابق إلى حد كبير مع قول عبد الحسين شعبان: حين ذهب إلى: أن الجواهري "مسحور بفوضى خاصة، لم يألفها أدباء جيله وله في الوقت نفسه سحر دائم"[(1)].

وعلى هذا الأساس، فإن ثمة رؤية آمن بها الجواهري واعتملت في وعيه وغدا لها من تكوين وعي الذات الشاعرة، والإسهام في تحقيق المنجز الإبداعي، الأثر الجلي. وتتحدد لدينا في ضوء "عملية امتزاج كامل بين الذات والموضوع"[(2)]، إذ كل وعي هو وعي بشيء ما"[(3)].

يرتبط هذا الوعي في شعر الجواهري بنمطين من الرؤية التكوينية هما: التمثل الثقافي من حيث الموضوع المرتبط بالعالم الآخر، وبناء الأسلوب الشعري، من حيث الموضوع الفني وارتباطه باللغة الوظيفية.

وتتراءى ملامح هذه الرؤية لدى الجواهري من خلال عملية، لا يكتفي الوعي فيها بإدراك الموضوع الشعري، بل يعيد إنتاجه وخلقه وتحويله من عالم مادي صامت إلى عالم حي، ومن صورة مطابقة إلى صورة خلاّقة، على نحو يجعلها ثمرة طبيعية للرؤية الإبداعية، التي تمنح الشاعر القدرة على الاستغراق في التأمل للأشياء، وبلورتها في إطار الكلمة والصورة.

---

(1) الجواهري جدل الشعر والحياة – د. عبدالحسين شعبان- دار الكنوز الأدبية – بيروت – ط1 – 1997م، ص59.

(2) قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث – د. محمد زكي العشماوي – دار المعارف – بيروت – 1998م ص37.

(3) وعي الشعر – قراءة تأصيلية في اللغة والمصطلح النقدي – د. عبدالرحمن عبدالسلام محمود – عالم الفكر – سبتمبر 2005م، ص134.

أولاً: التمثُّل الثقافي:

يرتبط التمثل الثقافي في حياة الشعراء والمبدعين بالواقع الحسي الذي يعيشونه، وهو المحيط الذي يشكل فيه الفرد طباعه وشخصيته[1]، ويتحقق التمثل الثقافي من خلال الممارسة الواقعية الحسية لمجموعة من العلاقات المرئية والمسموعة والثقافة العلمية المكتسبة من القراءة والاطلاع وتحصيل عموم المعرفة الإنسانية.

إن التمثل الثقافي – نشاط يمارسه الشاعر – في غمار الصراع مع الحياة، وينشأ في وعي الشاعر أيضاً من ضرورة التفاعل مع مفردات الواقع ومحاولة تحقيق الذات المبدعة من خلال تعميق جذورها في التربة الخصبة للفعل والحركة المعاصرة، التي تغذي الطموح وتلبي حركة التطلعات الجديدة بمنطق عملي تتحدد فيه عناصر الأخلاق والجمال والفن والإبداع[2]، وهي العناصر التي يتشكل منها وعي الفنان أو الشاعر أو الأديب، وتسهم في تكوين رؤيته للأشياء، وهو ما يتصل في جوهره بالتمثل الثقافي، وتبرز مظاهره من خلال القيم الآتية:

1 - استلهام التراث:

وهو أول مظهر من مظاهر التمثل الثقافي لدى الشاعر، بصفته يعبر عن الذات الإنسانية، ضمن تجربة نفسية، ترتبط بواقعها الذي يمنحها سمات تعبيرية خاصة، تتردد عبر مواقف لها ملامح تاريخية، تتصف بالتكرار، فالشاعر إنما يغذي عواطفه وعقله على مآثر الماضي[3].

ويتحدد هذا المظهر بأنماط فنية معينة، ومنها استنطاق الشكل التراثي من خلال الاستعانة بالدلالة الرمزية الموجودة فيه، أو النظر إلى الحالة التراثية من زاوية الفعل المعاصر، لاستخدامها في خلق انعكاس متطور عن صورتها الأصلية، أو ابتعاث حالة تمتلك المسحة العصرية، غير أنها تبقى محملة بنكهة التراث وأصالته في استنادها إلى ما يماثلها منه[4].

فالمعاصرة موقف من الأشياء ومن العالم يقف الشاعر أمام نفسه وأمام الحياة بعفوية وأصالة؛ أي أنها لا تعني التعبير عن الآني، بقدر ما تعني التعبير عن الخالد والإنساني والصّادق من مضامين العصر

---

(1) شروط النهضة – مالك بن نبي – ترجمة عمر كامل مسقاوي، عبدالصبور شاهين – دار الفكر – ط3 – 1969م، ص125.

(2) ينظر: المرجع نفسه ص132.

(3) أثر التراث في الشعر العراقي الحديث – علي حداد، ص29.

(4) أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، ص118.

والحياة[1]. ومن ثم فإن الحاجة للتراث، تبرز لدى الشاعر المعاصر لتكوين رؤية إبداعية من خلال القيم والعلاقات والمواقف التي يجسدها الشعراء عبر العصور، على نحو يسهم في إثراء تجربة الشاعر المعاصر وتشكيل شخصيته العصرية، بشيء من أصالة الماضي ومضامينه.

إن هذا المسلك من الرؤية قد حظي باهتمام الجواهري، إذ أدرك أهمية الموروث الشعري وقيمته الأدبية، لتكوين وعيه وصقل موهبته، مثلما أدرك أهمية فنه الشعري في التعبير عن (الذات) و(الواقع)، وإغناء تجربته؛ فراح يقرأ دواوين الشعر العربي، ويحفظ منها، بوعي وفهم عميقين، واختار لنفسه طريقة خاصة في التعامل مع التراث واستلهام قيمه ومضامينه، ويؤكد هذه الخصوصية بقوله: "ما رأيت مجر قلم لأديب كبير، إلاّ وتطفلت عليه وسرت النهج الذي قصده والغاية التي طلبها، وكنت أجهد كل طاقة وأبذل غاية المقدور، لأن أكون منه بحيث يرى نفسه، كأني أتطلع إلى خفايا أسراره الشعرية الدفينة"[2].

ويبدو أن الإفادة من الموروث الأدبي والشعري - على وجه التحديد - مبني حسب قوله على اعتبار أن أديباً لم يحفظ البحتري وأبا نواس وابن الرومي والمعري وأبا تمام والمتنبي أو لم يدرس الجاحظ والأخطل وابن قتيبة وابن الأثير وأبا الفرج ودعبلاً والقرآن ونهج البلاغة؛ لا يمكن أن يكون شاعراً ولا كاتباً أبداً، وإن قرأ مليون رواية أو قرأ مليون كتاب أجنبي، وإن درس خمسين عاماً أساليب الشعر والأدب الغربي، وإن استوعب كل النظريات وكل المبادئ والعقائد وإن ألمّ بثقافات العالم وإن تعاطى كثيراً من لغاتها[3].

وترسخت هذه القناعة في وعيه، فأقبل على الموروث الشعري حافظاً، دارساً، وتشرب روحه الأدب القديم عموماً، والشعر منه بوجه خاص، يطالعه ويحفظ الكثير منه، وكان لذاكرته الحادة أثر بارز في الحفظ والاستيعاب.

ويذكر النقاد والمؤرخون لحياته والمقربون منه، أنه اختزن عالماً من الشعر والنثر فلا تقرأ له خمسة أبيات من شعر البحتري إلا ويقرأ لك السادس، ويجري في القصيدة، وهو معروف ... بأنه يحفظ ديوان المتنبي كله، كما يحفظ دواوين أخرى لغير هذين الشاعرين[4]، بل إنه اختبر يوماً ما، في حفظ (450) بيتاً من الشعر في ثماني ساعات، فاجتاز هذا الاختبار وكسب الرهان[5]. كما استهوته رغبة البحث في

(1) ينظر: الإنسان وعالم المدينة في الشعر العربي الحديث - مناف منصور - بيروت 1978م ص33.

(2) ذكرياتي - محمد مهدي الجواهري، 1/ 2.

(3) المرجع السابق، 2/ 144.

(4) الجواهري شاعر العربية - عبدالكريم الدجيلي - مطبعة الآداب - النجف - 1972م ص169.

(5) ينظر: مجمع الأضداد (دراسة في حياة الجواهري وشعره) - د. سليمان جبران - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - ط1 - 2003م ص29.

المواقف المشابهة لواقعه وظروفه، فكان إعجابه الشديد بالمتنبي وأبي العلاء شعراً وموقفاً إنسانياً، وبالبحتري الذي عكف على شعره حفظاً وعلى أسلوبه دراسة، بل لقد ذكر أن ديوانه صار ملازماً له في حله وترحاله، مهما قصرت الأيام والأسابيع أو طالت الشهور[1].

وحين اكتملت الرؤية التكوينية، وبرزت ملامحها في نتاجه الشعري، كان للموروث الأدبي أن يتأكد واضحاً فيه، إذ اكتسبت بعض سماته الموضوعية والفنية، من حيث **المحافظة على الأصول الشعرية في الشكل وبناء الجملة العربية** والنفس الشعري والثراء اللغوي وجزالة الأسلوب وتماسكه. وقد عبر عن هذا الشعور والتطور في الرؤية، بقوله في (عد عنك الكؤوس):

أنـــا لا أدعـــي النبـــوة إلاّ	أنـــني أرجـــعُ المقاويـــلَ خرســـا
أنـــا في الـــشعر فـــارس إن أغالـــب	يكـــن الطبـــعُ لـــي مجنًّـــا وترســـا
كـــل محبوكـــةٍ فـــلا تبـــصرُ المعنـــى	مُعمَّـــى، ولا تـــرى اللفـــظ لبـــسا
وإذا مـــا ارتـــسمت علـــيّ القـــوافي	نلـــت مختارهـــا وعفـــتُ الأخـــسا
إن أكـــن أصـــغرَ الجيـــدين ســـناً	فأنـــا أكـــبر الجيـــدين نفْـــسا
طبقـــت شـــهرتي الـــبلاد ومـــا	جـــاوز عمـــري عـــشراً وســـبعاً وخمـــسا[2]

ولم يتعامل الجواهري مع التراث كما صنع معاصروه، أو من سبقه من الشعراء الكلاسيكيين، الذين غلب عليهم المحاكاة بطريقة النسخ والتقليد، وإنما كان خطه "يمضي معكوساً في رحلة تبدو بالبداهة عودة الماضي إلى الحاضر، بإلغاء التوسط بينه وبين المنجز الشعري، الذي بدأ يترسخ بين تخوم هذين الزمنين لغة وبناء"[3].

ذلك أن الجواهري امتلك القدرة على **توليد المعاني التراثية الأصيلة**، وتطويع المفردات بما يخدم أفكاره ويعبر عن المضامين المعاصرة، من غير حاجة إلى نسخ وتقليد، حتى "خرج عن ترجيعات المحافظة الشعرية إلى الابتكار"[4]. ويقوم الابتكار لديه على ما يوحيه "البعد التاريخي للعبارة والمفردة البليغة، التي تحمل ثقل المعنى الروحي أو القدسية في الذاكرة العربية، في تأويلها المجازي وفي معناها الأخلاقي والروحي ووقعها الموسيقي، النظام التقني والحالة هذه، يقوم على الوعي بأهمية الفصاحة التراثية، التي

---

(1) ينظر: ذكرياتي – محمد مهدي الجواهري – 2/ 144.

(2) ديوان الجواهري – محمد مهدي الجواهري – بيسان للنشر والتوزيع والإعلام، بيروت، 2000م، ط، 1/ 187.

(3) محمد مهدي الجواهري- آخر الكلاسيكيين- فاطمة المحسن – مجلة نزوى – العدد (27) – يوليو 2001م ص36.

(4) المرجع نفسه، ص36.

تستمد جلال القول وقوته من اللغة من حيث هي قيمة مجردة، قائمة بذاتها عند العرب"[1]. ومثال ذلك، قوله في قصيدة (لبنان يا خمري وطيبي):

نـــزقُ الـــشباب عبدتـــه ... وبرئـــتُ مـــن حلـــم المـــشيبِ
يـــا مـــن يقايـــضني ربيـــعَ العـــ ... ـــمر ذا المَـــرِج العـــشيبِ
بالعبقريّـــــةِ كلِّهـــــا ... بُخرافـــة الـــدّهن الخـــصيبِ[2]

إذ يتمنى في هذه الأبيات لو يجد من يقايضه لهو الشباب بالعبقرية وحسن التدبير والتفكير عند المشيب. وقد استلهم هذا المعنى من المتنبي، الذي ورد لديه مقتضباً، بقوله:

ليـت الحـوادثَ بـاعتني الـذي أخَـذتْ ... مـني بحلمـي الـذي أعطـت وتجـريبي[3]

ثمّ ردده بعد المتنبي، الشريف الرضي، بصياغة جديدة قائلاً:

جنـــونُ شـــبيبةٍ ووقـــارُ شـــيبٍ ... خـــذا عـــني النُهـــى ودعـــا الجنونـــا[4].

ومن مظاهر هذه الرؤية أيضاً المزاوجة بين اللغة والمعنى المعاصر، إذ نجح إلى حد كبير في أن يـزاوج بـين اللغـة القديمـة الموغلـة في القـدم ولغـة معاصـرة أو شـبه معاصـرة، بنسج لغوي متين، يوائم بين اللغتين، فتبدو اللغة المعاصرة، كما لو أنها تفسر القديمة[5]، ومن ذلك قوله في (المستنصرية):

تـــسرّب همـــسٌ أن فقعـــاً بقرقـــرٍ ... يعيـــد شـــراكاً للـــهَزبرِ وينـــصبُ[6]

---

(1) المرجع نفسه ص37.
(2) الديوان: 4/ 173.
(3) العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، الشيخ/ ناصيف اليازجي، دار القلم، بيروت ص482.
(4) ديوان الشريف الرضي، شرحه وحققه يوسف شكري فرحات، دار الجيل، بيروت، ط 1995م، 2/ 476.
(5) الجواهري – دراسة وتوثيق – محمد حسين الأعرجي – دار المدى للنشر، دمشق، 2002م، ط1، ص253.
(6) الديوان: 4/ 168.

وفي هذا البيت نفس من المثل العربي القائل (أذلّ من فقع بقرقرة)[1]، وهو من الأمثال التي يصعب تفسيرها دون الرجوع إلى مناسبة القول، لكنه في بيت الجواهري يفهم أن (الفقع) يدل على منزلة الأسد[2]، ويدخل ضمن دائرة الحيوانات والغابة والصيد. وبالرجوع إلى ظروف القصيدة التي ورد فيها البيت وموضوعها، نجد أن مفردة (الفقع) يرمز بها الشاعر إلى أحد الرؤساء العرب الراحلين، و(القرقر) هو البلد العربي الذي كان يحكمه، كما إن (المزبر) يقصد به الرئيس العراقي الراحل (عبدالكريم قاسم) ليبرز الفرق بين المعنى اللغوي القديم لمعنى (الفقع) الدال على (الأسد) أو (المزبر) الدال على (الضبع)، وبين المعنى المعاصر، الذي ارتبط بالشخصيات والحكام، ومن ثم فلم يعد (الفقع) فقعاً ولا (القرقر) (قرقراً)، وهي إشارة إلى المؤامرات التي نسجت خيوطها لقلب نظام حكم الزعيم قاسم[3].

ومثل هذه المعاني، جملة (وصرّح من حسوه ما ارتغى) التي وردت في (المقصورة) من قوله:

بنيّ إذا الدهر ألقى القناع ... وصرّح من حسوه ما ارتغى[4]

فالجملة السابقة، تتداخل مع المثل القائل (يُسرُّ حسواً في ارتغاء)[5]، ويضرب لمن يريك أنه يعينك، وإنما يجر النفع إلى نفسه، ومن ثمّ فهي جملة بدوية لا علاقة لها بالحضارة، والذي قربها من حياتنا المعاصرة، جملة (ألقى القناع) في الشطر السابق، فصار المثل الجاهلي يعني انتقال الأمر من حال إلى آخر، ثم إن (اللبن) الذي يفهم من قوله (حسوه)، قد حمّله الجواهري معنى (الثورة) ولم ينظر إلى المثل بصفته يعبر عن الاستغلال أو خداع الآخرين، وإنما حول دلالته من (رغوة اللبن) إلى (رغوة الحكام)، وهذا ابتكار جديد في المعاني له أثره في تطور الأسلوب، ينم عن عمق الرؤية.

لقد كان الجواهري يرى أن استلهام التراث وتوظيفه بهذه الطريقة تجربة قاسية ومراس متمكن، ومعاناة شاقة وإدراك عميق وحس مرهف، وهي إلى ذلك قدرة على التحويل والتطوير ... إنها قدرة على الخلق والإبداع ... وهذا هو السر في أن يكون الفرد منا أديباً أو لا يكون[6].

(1) ينظر: مجمع الأمثال، لأبي الفضل أحمد بن محمد بن إبراهيم الميداني، تحقيق/ محمد محي الدين عبدالحميد، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط 1419هـ-1998م، رقم المثل (1503)، 1/ 284.

(2) ينظر: الجواهري – الأعرجي – ص253.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص254.

(4) الديوان: 3/ 116.

(5) ينظر: مجمع الأمثال، الميداني، رقم المثل (4680)، 2/ 417.

(6) ذكرياتي – الجواهري 2/ 146.

وبهذه التجربة استطاع الجواهري أن يفيد من التراث، لقاحاً يقع في روحه وأعماقه فيثيره ويدفعه إلى التجديد والخصب والنماء. وغدا التراث الأدبي في شعره يؤكد حضوره ويسهم في تطور الأسلوب الشعري لديه، ليس على مستوى التعبير فحسب، بل بوصفه مجموعة من المعارف والمواقف، فبدا التراث – في سياقه الزمني وبين الحاضر بتراكماته وتناقضاته -علامة مضيئة في تكوين وعي الجواهري وتطوير شاعريته.

2 – الوعي بالمعاصرة:

لم يقتصر التمثل الثقافي لدى الجواهري على التراث القديم، ولم يتوقف عند هذا المخزون، وإنما كانت له رؤية أوسع في الإفادة من الثقافة المعاصرة، بوصفها الحاضر الذي يعيشه، والواقع الذي يتفاعل معه. وبالرغم من أن القديم كان المهيمن على قراءات الجواهري وعلى تشكيل ثقافته، إلاّ أن ذلك لم يمنعه من الاطلاع والقراءة للثقافة المعاصرة، إيماناً منه بدورها في تنمية الوعي الشعري، والفني قائلاً: "إن لم يكن الشاعر أو الأديب ذا ثقافة واسعة، أجهد عقله في اكتسابها (مكوناً بذلك الإطار الخاص به)، لما أتيح له أن تتسع آفاقه الإنسانية والثقافية، ويصبح أوسع فهماً وإدراكاً"[1].

إن ذلك ما دفعه للاطلاع على نتاج من سبقه من الشعراء الكلاسيكيين مثل شوقي وحافظ. وقراءة شعر وأدب من عاصره، بل تجاوز ذلك إلى قراءة الأدب الغربي المترجم عن اللغات الأجنبية فاطلع على روايات إميل زولا، وكتابات فيكتور هوجو، وغيرهم.

كما أتاحت له الرحلات والأسفار إلى كثير من البلدان العربية والأجنبية، فرصة الاطلاع على النتاج الأدبي لأدبائها، وشكلت رافداً ثقافياً أغنى تجربته، وعمّق معرفته بالحياة والناس، فقد كانت تنقلاته خارج العراق نافذة أطل من خلالها على معالم الحضارة وإنجازات الشعوب، كما اطلع على طبيعة الأنظمة الحاكمة وسلوك الحاكمين، فراح يتلمس الفوارق بين وطنه العراق والبلدان التي زارها.

ولعل أسفاره إلى العديد من بلدان العالم كانت متنفساً هيأت المناخ الخصيب للانطلاق من جو الأسر الذي عاشه في العراق إلى بيئة، أكثر انفتاحاً وحرية، فتشكلت منها ثقافته وصقلت بها موهبته الشعرية[2].

ثانياً: الثراء الشعري المتجاوز:

من الخصائص البنائية التي أسهمت في تكوين وعي الجواهري وأخصبت رؤيته الإبداعية الثراء اللغوي، أو النفس الشعري الذي اكتسبه في تفاعله مع التراث الأدبي والإفادة من الأساليب الشعرية

---

(1) الديوان: 2/ 699، 706.

(2) ينظر: أزمة المواطنة عند الجواهري، د. فرحان اليحيى، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997م، ص19.

لكبار الشعراء القدامى والمحدثين، فقد تشرب روحه وفكره باللغة الفصيحة والصور البديعة والتراكيب الجزلة، حتى لكأنه "ورث التاريخ اللغوي للأمة كلها وامتلكه امتلاكاً حقيقياً يتصرف به باقتدار وتحكم مذهلين"[1].

وتتجلى هذه الثروة لدى الجواهري من خلال قدرته على التعبير المتدفق وامتلاك النَّفَس الطويل في نظم القصائد مع الحفاظ على المستوى الجيد لشعره موضوعاً وفناً. ويبدو أن طول القصيدة مثلت لديه مظهراً من مظاهر الإجادة، وعنصراً من عناصر تطورها ورقيها، يقول: "لقد بدأت بقصائد قصيرة لا تتجاوز أبياتها أصابع اليدين، ولكن التراث الذي تلقفته كان يتفاعل مع موهبتي ويدفعني دفعاً، وقد استطالت قصائدي وتوسعت واغتنت بقراءاتي لطلائع العصر الحديث، التي بدأت تصل النجف عن طريق الصحافة والمجلات"[2].

ومن هنا فإن المتأمل في شعره والمقارن له بشعر الآخرين، قدامى ومعاصرين، يجد تفوقاً وثراءً لا نظير له، على أن طول النَّفَس المتمثل بطول قصيدة الشاعر لا يعد مقياساً تقاس به شعرية الشاعر، وتمكنه من الشعر، من وجهة نظري، ذلك أننا لو أخذنا طول القصيدة مقياساً لأخرجنا (أبا الطيب المتنبي) من دائرة الشعراء المجيدين؛ إذ لم تزد أطول قصيدة لديه عن (66) بيتاً فقط، هي قصيدة (في مدح سيف الدولة)[3]، في حين تجاوزت الكثير من القصائد لشعراء آخرين المائة بيت، ومنها بعض المعلقات حيث بلغت معلقتا (طرفة بن العبد) و(عمرو بن كلثوم) مائة وستة أبيات لكل منهما، وبلغت أو تجاوزت بقليل معلقات (لبيد بن ربيعة) و(عنترة بن شداد) و(الحارث بن حلزة اليشكري) أربعاً وثمانين بيتاً لكل منهم، أما مقصورة ابن دريد فقد بلغت مائتين واثنتين وخمسين بيتاً"[4]. وإذا انتقلنا إلى الجواهري لجد أن قصيدته الشهيرة (المقصورة) قد بلغت مائتين وسبعة وثلاثين بيتاً، بحسب ورودها في ديوانه، في حين يشير الشاعر نفسه إلى أنها أكثر من ذلك، فقد بلغت قبل ضياع أبياتها إلى أربعمائة بيت.

كما إن الجواهري يعد أثرى الشعراء المعاصرين إنتاجاً للشعر، فقد بلغ مجموع أبياته في الدواوين ما يقارب (سبعة عشر ألف بيت)، ولو وزعنا هذا العدد على مدة عمره الشعري؛ لحصلنا على معدل يفوق غيره من الشعراء المعاصرين، إذ بلغ ما أنتجه الشيخان محمد رضا الشبيبي (1885) بيتاً، وعلي

(1) تطور الشعر العربي الحديث في العراق – د. علي عباس علوان، ص315.

(2) ذكرياتي – الجواهري 1/ 93.

(3) ينظر: العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب ص367.

(4) ينظر: الجواهري – صناجة الشعر في القرن العشرين – د. زاهد محمد زهدي – دار القلم، بيروت، ط1، 1425هـ – 2004م، ص484.

الشرقي (4850) بيتاً، ما يقارب إنتاجه في الأربعينيات، أما الرصافي فقد نظم في جميع الأغراض حوالي (تسعة آلاف بيت)[1].

ولعل الرجوع إلى مطولات الجواهري يمنحنا الوقوف على بدايات الثراء اللغوي والنفس الشعري الذي تمتع به، إذ إن هذا الثراء قد تطور من عقد لآخر، بل ومن سنة لأخرى، وتنامى لديه مع تقدم العمر، فقد تطور كثيراً في السنوات المتقدمة (1948-1962م) أو (1962-1978م) قياساً بالسنوات (1921-1932م)، ومن (1932-1948م)، فلم نجد في السنوات من (1921-1932) - مثلاً - سوى ثلاث قصائد تجاوز عدد أبيات كل منها خمسة وسبعين بيتاً وهو الحد الأدنى للقصيدة الطويلة كما رأيناه وألفيناه يتطور بشكل ملفت للنظر في المدة من (1932-1948م)، إذ ضمت هذه المدة عشرين قصيدة طويلة تراوحت ما بين (74 ، 96 ، 101 ، 237) بيتاً، ومنها قصيدة المقصورة التي أخبرنا الشاعر إنها في الأصل اشتملت على حوالي (400) بيت من الشعر الجيد.

أما في الأعوام (1948-1962م) فالأمر يبدو أكثر تطوراً في نظم القصائد، شكلاً ومضموناً ، إذ ألفينا إحدى وعشرين قصيدة مطولة بلغت اثنتان منها (96-199) بيتاً، وتسع قصائد بمعدل (100-120) بيتاً، وخمس قصائد بين (120-150) بيتاً لكل منها، ثم مطولات أخرى بلغت اثنتان أخريان منها: (206) ، (424) بيتاً لكل منها على التوالي.

وأخيراً يظهر التطور الأكثر بروزاً في ديوانه بين الأعوام (1962-1978م)، فقد تضمنت عشر قصائد بمعدل (75-100) بيت، وسبعاً منها من (100-150) بيتاً، في حين بلغت اثنتان منها (164)، (535) بيتاً لكل منهما على التوالي. ويمكننا توزيع هذه المطولات حسب تطورها من عام (1921-1978م) إلى خمس مجموعات هي:

مطولات الحد الأدنى	75-100 بيت
المطولات الوسطى	100-150 بيتاً
المطولات الكبرى	150-200 بيت
المطولات الاستثنائية	200-535 بيتاً[2]

وتجدر الإشارة إلى أن الثراء الشعري وطول القصائد لم يكن إلاّ شكلاً من تجليات الإبداع في شعر الجواهري وخصوبة شاعريته، إذ توافرت قصائده المطولات على مستوى عال من العمق في المعاني

---

(1) ينظر: محمد مهدي الجواهري - بيلوغرافيا تحليلية - ندى بهجت زينة، ميسون شهاب سلامة - دراسة أعدت لنيل الإجازة في علوم المكتبات والمعلومات - كلية الآداب- جامعة دمشق- ص25.

(2) ينظر: الجواهري صناجة الشعر في القرن العشرين، ص485.

والإبداع في الانتقال والتعبير والتصوير، واتسمت بالتنوع في قوافيها، والتحام تراكيبها، وهو ما سيتجلى في الفصول والمباحث القادمة إن شاء الله تعالى.

ثالثاً: التجريب والتجديد:

تطلق كلمة (التجريب) في العادة على العمليات المخبرية، والتجربة كما يقال خير برهان، وفي مختبر الشاعر تتكرر العملية نفسها، أي أن القصيدة الشعرية تغدو ثمرة سيرورة لما يعتمل في وعي الشاعر من تجارب ومواقف، ونتيجة للأبحاث في مختبر ذائقته وثقافته، إذ يحاول من خلال التجريب إنتاج مادة لها خصوصيتها الإبداعية، تحمل سماته، وتعكس شخصيته.

كما إن (التجريب) في عمقه يعد أساس كل عملية إبداعية، وأساس الاكتشاف والتجربة، ذلك أن ممارسة الشاعر مثلاً لأدوات الاختبار اللغوي في نظم الشعر، يدخل ضمن المغامرة التي يخوضها في سبيل تحقيق الابتكار والإبداع، من خلال بناء تصور جديد ومتخيل أخصب وأغنى للعالم من تجارب أخرى.

وقد اهتمت المدارس النقدية الحديثة بقيمة (التجريب) وعدته شرطاً جمالياً، للحفر في مجهول الرؤى، وفعلاً اختيارياً يشمل العملية الإبداعية برمتها، بوصفه محاولة للتعبير عن الرفض والاحتجاج والرغبة في تجاوز سكونية الواقع والحلم بعالم آخر، ترتفع فيه ممارسات الحرية، ويفتح المساحة أمام الشعراء لممارسة النشاط الإبداعي عبر هذا القول وتجاوز التقاليد المألوفة من التعبير والتصور والإيقاع[1]. ومن ثمّ فإن التجريب، علامة تسهم في تطور الأساليب وتجدد الرؤى لا يقدر عليها الناشئون وأنصاف الموهوبين، وإنما "يصفه الأدباء الناضجون والمجربون، وما من شاعر عظيم أو روائي عظيم، إلاّ وقد أضاف من خلال التجريب بعداً جديداً إلى الفن الشعري أو الروائي"[2].

ونعتقد أن الشاعر محمد مهدي الجواهري أحد هؤلاء العظماء الذين مثلوا علامة فارقة في تاريخ الشعر العربي والمعاصر على وجه الخصوص، ويعد من الشعراء الذين مارسوا (التجريب) الشعري بأرقى مستوياته، بدءاً من طريقة نظمه وانتهاءً بعقد القوافي والتقاط الصور.

1 – طريقة نظمه:

تعد طريقة نظم الجواهري جزءاً من تكوينه الشعري، وملمحاً من ملامح التجريب الأساسية، فقد كان يقلّب الفكرة في ذهنه حتى تختمر، ثم يبدأ المحاولة في نظم بعض الأبيات، فإن أعجبته بنى عليها

---

(1) ينظر: المرجع نفسه.

(2) الحداثة في الشعر اليمني المعاصر – عبدالحميد الحسامي – وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، ط1، 2004م، ص63.

بقية الأبيات، وإلاّ تراجع حتى ينوح، إذ يقول: 'إني أجيد الشعر حين أنوح'[1]، وهي حالة من التأزم والقلق الذي يمر به الشاعر.

ولم يكن ارتجالياً في نظم الشعر؛ لأنه لا يؤمن بالارتجال، وإنما يؤمن بضرورة التأمل وفحص الأدوات التعبيرية، وحضور الوعي والفكرة، وقد يبقى ذهنه مشغولاً بالقصيدة ليلاً ونهاراً، كما يفصح هو عن ذلك[2].

أما طريقته في نظم القصائد، فقد أخذت بعداً مضنياً في الكيفية التي يتمثلها، إذ كان يصعد إلى سطح الدار في الليل، ويحدو منبطحاً على حصير، ويظل أحياناً بهذه الطريقة حتى مطلع الفجر، وينظم بعض القصائد بسرعة كما هو حال قصائد (طرطرا) و(تنويمة الجياع) و(أطبق دجى)[3].

وتتلازم عملية النظم مع التدوين، إذ يدونها على أغلفة الكتب، أو يلجأ إلى قصاصات ورق، وقد يسجل القصيدة المطولة على ورقة صغيرة جداً، يرمز إلى البيت في كلمة أو بعض الشطر، ويتلو القصيدة في الاحتفالات مستعيناً بهذه الورقة الصغيرة، ولا يحتفظ بنسخة ثانية من القصيدة التي يلقيها، وهذا ما حصل في قصيدة.(هاشم الوتري) حين مزقها، ثم ذرى أوراقها أمام الجمهور[4].

2 – هندسة شكل القصيدة:

لاشك في أن (التجريب) ومحاولات التجديد التي كان يمارسها (السياب) و(نازك الملائكة) وغيرهما في مساحة القصيدة هو الذي أفضى به إلى ابتداع هذا النمط من الموسيقا أو ما يسمى بـ(الشعر الحر)، وغدا أنموذجاً يحتذى به، منذ خمسينيات القرن الماضي، بل وعدها النقاد ثورة شاملة في الشعرية العربية[5].

والشعر عند الجواهري كالمدينة والقصائد كالبيوت، ورغم التواصل الحضاري بين المدن والبيوت، فإن لكل مدينة خصوصيتها وسمتها ونمطها المعماري، كما إن لكل بيت حرمته وأسراره وخباياه، وبالرغم من كلاسيكية القصيدة الجواهرية، إلاّ إنها ليست من ذلك النوع المفخم المتصعر التخديري، الذي يصل إلى نوع من الإدمان[6]. إنها من النوع (السهل الممتنع) الذي يمنحك هيكلها

(1) الجواهري شاعر العربية – عبدالكريم الدجيلي – ص41.

(2) ينظر: الديوان (مقدمة قصيدة هاشم الوتري) 3/ 246.

(3) المصدر نفسه 3/ 246.

(4) المصدر نفسه 3/ 246.

(5) ينظر: مجمع الأضداد – د. سليمان جبران، ص157.

(6) ينظر: الجواهري، شاعر العربية، ص78.

فرصة الولوج في أفنيتها، وتمنح القارئ موسيقا شجية، تملأ الآذان، ويتفاعل معها تعبيراً وتصويراً، لكنها في الوقت نفسه تتطلب جهداً وكد ذهن لبلوغ الأعماق.

لقد استطاع الجواهري أن يحرر قصيدته من أصواتها الأولى وحالتها السكونية، التي ألفناها مع أقرانه ومعاصريه، كونه وظف كل ذلك المخزون الثقافي ببساطة نفس، مندفعاً نحو الأفق، الذي يبحث فيه عن قوى الحياة، وفي هذه الحال، اصطبغ الموروث الأزلي لديه بفكرة التجديد، مستجيباً لروح العصر، وقضايا الشعب وهمومه، وهو ما سيتبين في موضعه من المبحث القادم (الرؤية الواقعية).

لقد كان الجواهري يدرك بصورة متزايدة المضامين الجديدة والأبعاد العصرية، التي فتحت أمامه مجالاً لاستشراف المستقبل بتطلعات التقدم في أسمى معانيه. وهو ما جعله يعتمد في هندسة القصيدة أنماطاً جديدة من البناء الهيكلي، وظهرت ملامحها في وقت مبكر من القرن الماضي، وبالتحديد في عام 1943م[1]، حين كتب قصائد تقترب في نظامها الشكلي من الموشحات الأندلسية، تظهر في الديوان على شكل أشطر متوالية عمودياً، تقوم كل بضعة أشطر منها على قافية واحدة عادة، وتكتب (المقطوعة) مرة في يمين الصفحة وأخرى في يسارها، ليتشكل في الصفحة مبنى خادع من السواد والبياض، ليس فيه من التجديد إلاّ كسر الشكل المألوف للصفحة من النمط التقليدي وتنويع القافية، ويمكننا الاستشهاد بمطلع قصيدته (باريس 1948م) للتمثيل، إذ يقول:

تعاليتِ بَاريسْ.. أمُّ النضال
وأمَّ الجمال.. وأمَّ النغم
تذوَّب فوق الشِفاهِ الألم

تضيعُ الحرارةُ بين الوصالْ
وبين التنائي وبين الملالِ
كأنكِ شمسُك بين الجبالِ

وسال الفؤاد.. على كلِّ فم
تغازلُ حين.. تلوحُ القَممْ
وتبدو الغيومُ لها.. من أمَمْ
فتخفى كما يتخفّى النَّدم[2]

(1) ينظر: الديوان: (قصيدته أفروديت 1932م) 2/ 159.

(2) الديوان: 3/ 209. الأمَم: القرب.

وكتب الجواهري من هذه الموشحات سبع قصائد كانت بعضها أصداء زيارته إلى باريس وهي (عالم الغد 1943م[1])، (باريس 1948م)[2] و(شهرزاد 1948م)[3] و(ذكريات أنيتا 1949م)[4] و(ظلام 1952م)[5] و(أطفالي وأطفال العالم 1962م)[6] و(فرصوفيا 1963م)[7].

ولم تقف محاولاته عند هذا النشاط الشكلي في بناء القصيدة على نمط الموشحات، وإنما أفضى به (التجريب) ورغبة التجديد إلى ابتداع طرق أخرى في كتابة القصائد، تلتقي - في نظامها - مع نمط (الشعر الحر) الذي راج على يد السياب ونازك الملائكة وغيرهما في الخمسينيات من القرن الماضي.

على أن هذا النشاط الإبداعي الذي مارسه الجواهري في كتابة القصيدة يمنحه قصب السبق في ابتداع هذا النمط، خصوصاً إذا ما رجعنا إلى الزمن الذي ظهر فيه هذا اللون، فقد قدمه الجواهري في العام 1924م حينما كتب قصيدته (وشاح من الورد 1924)[8] وبرز كذلك في قصيدته (عالم الغد 1943م)[9]، (الشيخ والغابة 1959م)[10]، كما تكرر في كتابة قصائده (يا حبيبي 1962م)[11]، (كاليجولا 1962)[12]، و(زوربا 1969م)[13]، بينما ظهرت ملامحه لدى نازك الملائكة في قصيدة (الكوليرا) في العام 1947م، والسياب في قصيدة (هل كان حباً) عام 1947م.

والجدير بالتأمل أن ما كتبه الجواهري بهذه التقنية التعبيرية والهندسة الإيقاعية يزيدنا قناعة بريادته لهذا اللون الشعري، وإذا ما قورنت الأشكال التي يكتبها الشعراء المحدثون وفق نظام (الشعر الحر)، يجدها تتناظر إلى حد كبير مع شكل القصيدة الجواهرية آنذاك، ويمكننا الاستشهاد بقصيدة (يا حبيبتي 1962م) التي يقول فيها:

---

(1) ينظر: المصدر نفسه 2/ 372.

(2) ينظر: المصدر نفسه 3/ 209.

(3) ينظر: المصدر نفسه 3/ 221.

(4) ينظر: المصدر نفسه 3/ 231.

(5) ينظر: المصدر نفسه 3/ 367.

(6) ينظر: المصدر نفسه 4/ 232.

(7) ينظر: المصدر نفسه 4/ 299.

(8) ينظر: الديوان 1/ 221.

(9) ينظر: المصدر نفسه 2/ 372.

(10) ينظر: المصدر نفسه 4/ 141.

(11) ينظر: المصدر نفسه 4/ 194.

(12) ينظر: المصدر نفسه 4/ 197.

(13) ينظر: المصدر نفسه 5/ 11.

يا حبيبتي.. لست وحدي
أنا والغربة والوحشة..
والرأس عليه من نديف الثلج
ما يهزأ بالموقد في قلبي مشبوباً
كعهدي.. وأنا ابن الخمس
والعشرينَ عاماً
يتلظّى بالصبابات
ضراماً وغراماً..[1]

ولم يتوقف عند هذه التقنية، بل إنه يجرب نظاماً آخر، يشبه نمط الموشح، فيلجأ إلى نظام المثلثات والقفل؛ كما هو ماثل في قصيدة (يا أيُّها الأرق):

مرحبـــــاً: يـــــا أيهـــــا الأرقُ فحمـــةُ الـــدم يجـــور تحـــترقُ
والنجـــــوم الزُهـــــرُ تفـــترقُ فيجـــــرٌ الـــسابح الغَـــرقُ
شـــفٌ ثـــوبٌ للـــدجى خَلَـــقٌ وخــــلا مـــن لؤلـــؤٍ طبَـــقُ[2]

ومشى صبحٌ على خدَرٍ
كغريبٍ آبَ من سفرٍ
مرحبـــــاً يـــــا أيهـــــا الأرق فُـشتُ أنـساً لـك الحـدقُ
لـــك مـــن عـــينيٌّ منطلـــقٌ إذ عيـــون النـــاس تنطبـــق
لـــك زاد عنـــدي القلـــقُ والـــيراعُ والنِّـــضوُ والـــورقُ

ورؤىً في حانة القدر
عُتّقت خمراً لمعتصر[3]

كما يعمد إلى ابتداع شكل آخر، كما هو في قصيدة (سلاماً)، إذ يقول:

سلاماً: وفي يقظتي والمنـــــــــامِ وفي كـــــــلِّ ســـاعٍ وفي كلِّ عام

(1) ينظر: المصدر نفسه 4/ 194.
(2) ينظر: المصدر نفسه 4/ 245. الديجور: الظلام.
(3) الديوان: 4/ 245.

تهادى طيوفُ المُداة الضِّخام

تطايحُ هاماً على إثرَ هام

سلاماً: وما انفك وقد الضِّرام

من الدم يشخَصُ حيًّاً أمامي

سلاماً: وفي كـــل ما أستعيدُ مـــن الذكريات وما أستفيدُ

من العبر الموحياتِ الدَّوامي

أحس دبيباً لها في عظامي[1]

إن هذه المحاولات التي برزت في معمار القصيدة الجواهرية تعد مؤشراً إبداعياً يكشف قدرة الشاعر على التجديد والابتكار، وإن ظلت ظاهرة هامشية في ديوانه، في عددها وفنها الشعري، لكنها غدت محاولة في سياق التفاعل مع روح العصر ومواكبة تطوره، لا يستطيع أن يدركها إلا الشاعر العظيم.

وكلما تعددت الأشكال التعبيرية وتنوعت التقنيات الهندسية في نظم الشعر دلت على قدرة صاحبها في التفاعل والأخذ والعطاء واستشراف فضاءات أخرى، إذ إن فرض تقنية واحدة يفضي إلى اختناق "فالصوت الواحد واللون الواحد والزعيم الواحد، كلها من صفات الأنظمة الشمولية (التوتاليتارية)، التي لا تؤمن بالتعددية وحق الاختلاف وتنوع الآراء"[2].

ونتيجة لهذا النزوع والانفتاح نحو التعدد والتنوع؛ عمد الجواهري إلى تجريب هذا الزي الجديد وتلك الأشكال، رغم أنها غريبة عن مزاجه وثقافته وتقاليد نظم الشعر[3].

3 – التجديد في اللغة الشعرية:

إن ما آمن به الجواهري من رؤى وقناعات وقيم فكرية وفنية، قد ألقت بظلالها على إنتاجه الشعري، ليس على مستوى الشكل الكتابي للقصيدة فحسب، وإنما على مستوى شكلها ومضمونها، بل إن عنايته بالمضمون وامتلاكه ناصية القول، جعلت القصيدة – في تصورنا – تبدو "شكلاً جديداً ومقولة يغرسها في نفوس مغنيه، وتطوراً داخلياً، يعيش ويتغير، وكانت تتوضح وتتحدد حتى تصبح كشفاً صورياً، يتضمن مرحلة ضرورية ويحتوي على أدق الكلمات أو التمتمات المزودة بتقنية دقيقة وثقافة واسعة"[4].

---

(1) المصدر نفسه 4/ 281.

(2) الجواهري شاعر التجديد والثورة – د. فاخرميًا – المرساة اللاذقية – ط1 – 2006م، ص81.

(3) مجمع الأضداد، ص160.

(4) الجواهري شاعر التجديد والثورة ص80.

لقد اختار لغة الصمت مشروعاً لشعره، في سبيل إنجاز المهمة الصعبة التي أخذها على عاتقه، وسلك أودية من تعابير القول وشعاباً من الرؤية الإبداعية، وصار ينافس أكبر الشعراء العرب القدامى في ذلك، يقول عبدالرحمن منيف: إن الجواهري بعد المتنبي، يعتبر من أكثر الشعراء العرب القدامى إلماماً وغراماً باللغة، فمعرفته باللغة العربية ليست آتية من المعاجم وحدها، من حيث دقة المعنى للكلمة، ثم نفض ما علق بها من غبار، ودفعها إلى الهواء والنور لتبدأ الحياة من جديد، إن اللغة على لهاة الجواهري، تبدأ رحلة جديدة، فالمفردة رغم غرابتها بعض الأحيان، إلاّ أن النسق الحي الذي تمتلئ به يجعلها قادرة على أن تكون جديدة باستمرار وهذا بالتحديد، ممّا يجعل شعره – بمقدار ما يبدو وثيق الصلة بالوحدة – ، فإنه في الوقت نفسه استمرار عضوي للشعر العربي في أبهى عصوره، حتى يبدو الجواهري وكأنه خلف المتنبي وأبي تمام[1].

إن هذا الامتلاء باللغة وامتلاك أدواتها التعبيرية، قد فتح أمام الجواهري نافذة من التجريب الخلاق وأسهم في توليد رؤية جديدة في اللغة الشعرية، ومجاوزة الأساليب المألوفة في الشعر العربي، من حيث الاتكاء على التقاليد الشعرية الموروثة كاللغة والصورة الفنية، فالتمعت لديه ملامح متطورة من الأدوات اللغوية الجديدة التي تتفق مع رؤيته وعصره، إذ أدخل الرمز والمفارقة التصويرية، واستعار من الفنون الأخرى كالرواية والمسرحية والسينما والفن التشكيلي بعض أدواتها التي تلتقي مع رؤيته الشعرية وقانون الشعر، وبما فيها من أنساق تعبيرية وتقنيات فنية، أضفت إلى القصيدة الجواهرية جمالاً إلى جمالياتها. فقد استعار من الرواية أسلوب القص الحكائي والسرد، وتقنية الحوار الداخلي أو المونولوج، والديالوج، وأفاد من المسرح تعدد الأصوات والحوار والقناع، ومن الفن التشكيلي الصورة الحركية واللوحة والكاريكاتير، ومن فن التصوير اللقطة وغيرها من الأدوات التعبيرية الجديدة التي لم تكن مألوفة لدى الشعراء من قبله، والتي راجت بعده في العصر الحديث، وغدت قيمتها، على أننا سنكشف تجلياتها لديه في مواضعها التي حددناها في المباحث القادمة.

ويمكننا أن نتأمل مقطعاً شعرياً من قصيدته (يوم الشهيد 1948م)، يحمل من سمات التطور والتجديد في الرؤية والأسلوب، ما يعكس قدرة الجواهري على التعاطي مع مفردات الواقع والتفاعل مع روح العصر الذي يعيشه، يقول فيه:

يوم الشهيد! طريق كل مناضل ... وَعْـرٌ، ولا نُصُبٌ ولا أعلامُ
في كل منعطفٍ كلوح بليـةٌ ... وبكل مفترقٍ يـدِبُّ حِمـامُ
وحياضُ موتٍ تلتقي جنباتُها ... وعلى الحياضِ من الوفود زِحامُ

---

(1) المرجع نفسه، ص82.

وقبـــاحُ أشـــباحٍ لمرتعـــدي الحـــشا بَـــرَمٌ بهـــا، ولُمحــــربين هيـــامُ[1]
بـــل بعـــد محتـــدِم النـــضال ســـينجلي عمـــا ابتـــدأتَ مـــن النـــضال ختـــامُ
ســـيجاز شـــهر بالعنـــاء وآخـــرٌ ويخـــاضُ عـــام بالـــدماء وعـــامُ
ســـتطير في أفـــق الكفـــاح ســـواعدٌ وتطـــيح في ســـوح الكرامـــة هـــامُ
ســـيعالج البـــاغي بنـــضحٍ مـــن دمٍ حتـــى تُـــسكّنَ شـــهوةٌ وعُـــرامُ[2]

ويبرز التطور والتجديد في هذا الأنموذج من حيث رؤية الشاعر للعناصر اللغوية والقيمية والأشياء الحسية، المكونة للنص، وتلتمع في عناصر الزمن والموت والنضال والكفاح والدم وغيرها، تكتسب هذه القيم والعناصر معاني عميقة في تصور الجواهري، إذ صار المعنوي محسوساً، فغدا (الزمن) مسلكاً وطريقاً لتحقيق الانتصار والحرية، ويتسم بالوعورة والمشقة، وأصبح الدم علاجاً مسكناً لشهوة البغي والظلم عند البغاة والطغاة.

رابعاً: التناص:

يرتبط مفهوم (التناص) في الوعي النقدي الحديث بفكرة التلاقح بين الأفكار وتعدد الأصوات في النصوص الأدبية، ويقوم هذا الارتباط كما يذهب (سولرس) على أساس أن كل نص يقع في ملتقى مجموعة من النصوص بحيث يكون هو الجامع بينها والمشكل لها ومكثفها ومحولها وعمقها على السواء[3].

ويقتضي (التناص) من هذا المنظور أن يتضمن نص أدبي ما نصوصاً أو أفكاراً أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة أو ما شابه ذلك، من المقروء الثقافي لدى الأديب بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي وتندغم فيه ليتشكل نص جديد واحد متكامل[4].

وغدا التناص من هذا المنظور ضرورة إبداعية تسهم في إنتاج النصوص الأدبية الجديدة وتدعم فاعليتها الدلالية، بوصفه يهب النص الشعري طاقة من التفاعل الدلالي مع النصوص الأخرى، ويجعله موقع لقاء ثقافات ومواقف متعددة ورؤى فكرية وفنية متنوعة.

---

(1) الحرب: المحروب، الحريب، أي الذل، نزل به الحرب وهو الهلاك والحرب أن يؤخذ مال الرجل كله.
(2) العُرام: القسوة والشدة، الديوان: 3/ 164.
(3) التناص وإنتاجية المعاني – حميد الحمداني – علامات ج40، م10، ربيع الآخر 1422هـ – يونيو 2001م ص69.
(4) التناص نظرياً وتطبيقياً – احمد الزعبي – مكتبة الكتاني – الأردن – ط1 – 1995م ص9.

وعلى هذا المستند عني النقاد بهذا المصطلح وعمدوا إلى البحث في مفاهيمه وآلياته وكيفياته ورأوا أنه ليس مجرد نقل أو اقتباس أو إدخال نص في نص أو محاكاة إطاره الشكلي أو الأسلوبي فحسب، وإنما هو تمثل وامتصاص للنص الأول، كي ينبت في ثنايا النص الجديد[1].

ولاشك في أن التمثل والامتصاص والتداخل بين الجديد والقديم يؤثر حتماً على رؤية المبدع لعالمه، إذ أن النص الغائب يمتلك رؤيته التي تبلغ درجة عالية من الاتساع، أو تنحصر في إطار محدود، وبالضرورة؛ فإن النص الحاضر سوف يمتص الاتساع على إطلاقه، أو المحدودية في خصوصيتها، ونادراً ما يجمع بينهما. لكن هذا الامتصاص يوظف بعد ذلك من خلال رؤية الإبداع الحاضر وحسب مستهدفاته الشعرية[2].

كما إن (التناص) يعلن عن تمازج الآنية بالتاريخية، ويعلن أيضاً عن تعدد الوعي في الخطاب الشعري، واستحضار الغائب، حاملاً معه وعيه القديم أو الجديد، ليمارس فاعليته الإنتاجية في النص الحاضر[3].

واعتماد هذا التفكير النقدي لمفهوم (التناص) يجسد ما ذهب إليه (باختين) و(جولياكريستيفا) و(جيرارجينيت)، بوصفهم أبرز النقاد المنظرين لهذا المصطلح، إذ إن أفكار الأول حول مفهوم (الحوارية) – الذي استعمله للدلالة على تقاطع النصوص والملفوظات في النص الأدبي – يؤسس لمفهوم (التناص) بدلالاته التي ذكرناها آنفاً، بل لقد كانت آراء باختين حول (الحوارية) حاسمة في ميلاد مفهوم (التناص) وبالرؤية التي دارت حولها أفكار (جوليا كريستيفا) و(جينيت)[4].

واستحضار هذا الدور الذي يحققه (التناص) في النص الشعري، وما يتولد عنه من طاقات دلالية وإيحائية، سيتيح لنا عبر مظاهر محددة من تجلياته أن نتعرف على طاقته في شعر الجواهري وأثره في تكوين الوعي الشعري والرؤية الإبداعية لدى الشاعر.

إن المتأمل في شعر الجواهري يدرك اتكاءه على وظيفة أساسية في عملية (التناص) هي محاولة امتلاك قدرات متجاوزة، تتيح له ممارسة فاعليته في القصيدة والواقع، تشخيصاً وتكويناً، كما تتيح له شرعية المخالفة أو الموافقة تبعاً لطبيعة الموقف أو الحدث أو النص الذي يستحضره.

---

(1) مرايا نرسيس (الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة) – د. حاتم الصكر، ط1، 1419هـ-1999م، ص46.

(2) ينظر: مناورات الشعرية – د. محمد عبدالمطلب – دار الشروق – ط2 – 1417هـ - 1996م ص50.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص53.

(4) ينظر: مدخل لجامع النص – جيرار جينيت – ترجمة عبدالرحمن أيوب، دار توبال، 1985م، ص82؛ وينظر: آرائهما: التناص وإنتاجية المعاني- حميد الحمداني – ص69 ، 71 ، 72، 82.

وأول سند يدعم هذه الشرعية يجدها في استدعاء النصوص الشعرية للنص القرآني، الذي لا يخلو خطاب شعري حديث من استدعائه وامتصاصه، على نحو من الأنحاء، يصل الامتصاص إلى درجة الذوبان[1]، حتى لا نكاد نفصل فيه بين الخطاب الحاضر والخطاب الغائب، نتيجة لكثافة الاستدعاء من جهة وامتزاجه بنسيج الخطاب الشعري من جهة أخرى، وهو امتزاج يكاد يتخلص نهائياً من السياق القرآني[2]. ومن ذلك قوله في (درس الشباب):

قد قرأت الشعر في القرآن من عهد التصابي

بقدورٍ راسيات

وجفانٍ كالجوابي[3]

وهذا يدور في فلك الآية الكريمة التي تحكي قصة سليمان عليه السلام بقوله تعالى ﴿يَعْمَلُونَ لَهُ مَا يَشَاء مِن مَّحَارِيبَ وَتَمَاثِيلَ وَجِفَانٍ كَالْجَوَابِ وَقُدُورٍ رَّاسِيَاتٍ اعْمَلُوا آلَ دَاوُودَ شُكْرًا وَقَلِيلٌ مِّنْ عِبَادِيَ الشَّكُورُ﴾[4]. ويقول أيضاً مخاطباً (الذات) من وراء قناع (الحبيب) في قصيدته (لا تدعه):

وإذا متَّ في فراش الفراقِ

بانتظار مرٍّ ليوم التلاقي

فاحترمه والروح عند التراقي

لا تدعه حتى لقبرٍ عميقٍ[5].

إن الدفقة الشعورية التي تبثها (الذات)، عبر هذه الدوال تحاول من خلالها استلهام روح التفاؤل واستحضار القوة ورباطة الجأش، في أسوأ الظروف والمواقف، وإن إشاعة شعور اليأس والاستسلام للحياة من قبل المحبوب، يعد مؤشراً على السقوط، ومقدمة لاحتضار القيم والمبادئ المتحررة من قيود الاستبداد، ومن ثم؛ يجد في الخطاب القرآني حالة من الاستدعاء الناهض لموقف الاحتضار واستحضار

---

(1) ينظر: مناورات الشعرية – د. محمد عبدالمطلب – ص53.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص53.

(3) الديوان: 1/ 258.

(4) سبأ ، الآية (13)

(5) الديوان: 4/ 305.

الموت الذي يبلغ التراقي ويعتصر الأجساد في فراش الفراق، وهو قوله تعالى: ﴿ تَظُنُّ أَن يُفْعَلَ بِهَا فَاقِرَةٌ ﴿٢٥﴾ كَلَّا إِذَا بَلَغَتِ التَّرَاقِيَ ﴿٢٦﴾ وَقِيلَ مَنْ رَاقٍ ﴿٢٧﴾ وَظَنَّ أَنَّهُ الْفِرَاقُ ﴿٢٨﴾ ﴾ (1).

لقد استحضر أبيات دريد بن الصمة أحد الشعراء الجاهليين حين قال:

نصحت لعارضٍ وأصحابِ عارض ... ورهطِ بني السوداء والقومُ شُهَّدِي

فقلت: لهم ظنوا بألفي مدججٍ ... سراتهم في الفارسي المسرَّدِ

فلما عصوني كنت منهم وقد أرى ... غوايتهم وأنني غير مهتدي

أمرتهم أمري بمنعرج اللوى ... فلم يستبينوا الرشدَ إلاّ ضحى الغدِ

وهل أنا إلاّ من غزية إن غوت ... غويتُ وإن ترشد غزيةُ أرشدِ(2)

فقد آثر (دريد بن الصمة) إقصاء (الذات/ الأنا) لينضوي في إطار (الآخر) أو الجماعة، غير أن الجواهري، يتخذ من هذا الموقف رؤية مغايرة لموقف (دريد بن الصمة)، إذ يجد نفسه خارج إطار الجماعة، بحكم التناقض الذي يشهده في الواقع. حين يرى أن (الجماعة) تعيش حالة من الانفصام والاستبداد تحت وطأة (الحاكم)، فانشغل بهمومها ونأى بنفسه عن سلوكها المتخاذل. ومن ثمَّ فقد أعاد صياغة الأبيات السابقة وفق رؤيته، بما يستجيب والواقع، يقول في (سبيل الجماهير):

ولا قائل: أصبحت منكم، وقد أرى ... غوايتكم أو أنني غير مهتديْ

ولكنني إن ابصر الرشدِ أأتمرْ ... به ومتى ما أحرز الغي أبْعدِ

وهل أنا إلاّ شاعر يرتجونه ... لنصرة حقٍ أو للطمةِ معتدي(3)

إن هذه الضفيرة الشعرية وأعني (التناص) تتيح للشاعر تشكيل عالمه القيمي في علاقته بالواقع، إذ يرصد قيم الواقع بسماتها المشهودة.

واللافت في هذا (التناص) أنه كلما كان الشاعر مستوعباً لأفكاره؛ فإن ملمح الاستدعاء التناصي يومض في مفردة بعينها، لها طبيعة تضخمية، تتنامى فيها دلالة السياق حتى تؤدي مهمة النص

---

(1) القيامة، الآيات (25-28).

(2) ديوان الحماسة – أبو تمام حبيب بن أوس الطائي – تحقيق/ عبدالمنعم أحمد صالح – دار الشؤون الثقافية – بغداد – 1987م – ص228 ، 229.

(3) الديوان: 2/ 44.

الغائب أداءً كاملاً كما هو ماثل في قول الجواهري وهو يصف الحكام وصقور السلطة في العراق، يقول في (كفرت):

خشبٌ مسندةٌ على　　خشبٍ بها يتسمَّرون[1]

وهو وصف تنهض به مفردتا (خُشب) و(مسندة)، إذ في ارتباطهما الوصفي حالة من التماهي مع أوصاف المنافقين الذين نعتوا في القرآن الكريم بقوله تعالى: ﴿ وَإِذَا رَأَيْتَهُمْ تُعْجِبُكَ أَجْسَامُهُمْ وَإِن يَقُولُوا تَسْمَعْ لِقَوْلِهِمْ كَأَنَّهُمْ خُشُبٌ مُّسَنَّدَةٌ يَحْسَبُونَ كُلَّ صَيْحَةٍ عَلَيْهِمْ هُمُ الْعَدُوُّ فَاحْذَرْهُمْ قَاتَلَهُمُ اللَّهُ أَنَّىٰ يُؤْفَكُونَ ﴾[2].

إن هذه الإمدادات التناصية التي أتقن الجواهري التعاطي معها، وتوظيفها، تعد محاولة خلاقة في تمثل الحدث وتكوين الرؤى والمواقف، وصقلها مع رؤيته المعاصرة.

ولم يتقيد الجواهري بمصدر معين، أو يقف عند عصر بعينه، وإنما أخذ يقلب دفاتر الأيام في أروقة الزمن، متنقلاً بين القديم والحديث، يسجل الأحداث ويتمثل المواقف، على نحو يعكس رغبته في إغناء تجربته الشعرية وتكوين رؤى ناهضة للتعامل مع الواقع والتعبير عنه، بأسلوب يحمل طابعاً زاهياً، تتداخل فيه سمات التشكل الإبداعي، بتماثلات المواقف أو تناقضاتها.

الرؤية الواقعية:

من المسلمات التي اعتمدناها مطلع هذا الفصل، أن الإبداع رؤية تتشكل جمالياً في العمل الأدبي. وتقوم هذه المسلمة على وعي معرفي بقيمة الفعل الإنساني المبدع، وأن خصوصية هذا الفعل تتأتى من فاعلية (الذات) المبدعة إزاء الموضوع، وقدرتها على التعامل مع الأشياء في علاقتها بالواقع.

معنى ذلك أن الإبداع الفني ليس محاكاة للأشياء في شكلها المادي والمحسوس على مساحة الواقع، وإنما هو "خلق جديد، يتجلى في كشف العلاقات الجوهرية بين الأشياء والقوى الفاعلة والمحركة للحياة"[3]، ذلك أن المبدع في معايشته للحياة والواقع، يكتشف أن أموراً ينبغي أن تتبدل وتتخذ أشكالاً مغايرة لما هي عليه؛ لذا فإنه يحاول أن يرسم صورة، لما ينبغي أن يكون عليه الواقع المثالي والمستقبلي الذي ينشده ويتطلع إليه[4].

---

(1) الديوان: 4/ 131.

(2) سورة المنافقون، الآية (4).

(3) الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس – د. عدنان حسين قاسم– الدار العربية للنشر والتوزيع – القاهرة، ص33.

(4) ينظر: المرجع نفسه.

وترتسم ملامح هذه الرؤية لدى (منهج الواقعية) في الإبداع الأدبي، في ضوء ما تنطوي عليه الذات المبدعة من رؤى وثقافة ومواقف تظهر آثارها في التشكيل الجمالي، الذي يقوم على أساس العرض الكامل للعوامل الجوهرية في المجتمع، ومن ثم تصبح هذه العوامل قاعدة التشكيل ومصدره[1].

وتنطلق فكرة الواقعية التي طرحت من قبل أنصار المنهج الواقعي من باعث إبداعي، يسعى إليه المبدع، بوعي أو بغيره، بحكم فضاء التجربة ومعطيات الواقع الخارجي والنفسي، حيث يجد الشاعر نفسه، قد حلق نحو هذا الفضاء منشغلاً بجزئيات ومفردات الحياة فيه[2]. إنها فكرة تقوم على الالتزام حسب تعبير الواقعيين، تحاول التعمق في الواقع، والكشف عن أبعاده، على أن تقول كلمتها فيه، بما تراه؛ تحقيقاً لمصلحة الجماعة وسعادة الإنسان.

واستناداً إلى هذا المعطى؛ فإن الرؤية الواقعية مفهوم يعانق المعرفة ويبحث عنها في الواقع.

وإذا كان الشعر طبقاً لرأي أدونيس رؤيا[3]؛ فإن الرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفاهيم القائمة، أي أنها تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها[4]. وبموجبه يصبح الشعر من أعراق فنون القول تعبيراً عن هذه الرؤية، وأوثقها اتصالاً بالواقع وتصويره.

من ثم فإن الرؤية الواقعية – في الشعر – تقوم على كشف القابع خلف المرئيات وقنص الشارد وراء الأشياء وتسجيلها في وعي الشاعر، والتعبير عنها مرة أخرى، بعلاقات تبصر الواقع بوصفه حركة مضطربة تموج بالجدل، في عناصره المتجانسة والمتناقضة، على نحو يجعل المجتمع وقضاياه من أهم القضايا التي يسعى الشعر لسبر أغوارها ومحاولة إيجاد الحلول الواقعية الناجعة التي تخدم الإنسان في مسيرته النضالية ضد المتناقضات، والكفاح في سبيل البقاء.

وإن البحث عن ملامح هذه الرؤية في شعر الجواهري وتلمس أبعادها، يمنحنا بداية الاستئناس بما سجله في مذكراته حول هذا الأفق من الأفكار والتصورات، التي تمثل منهجاً يضيء دروب القصيدة الجواهرية في تعاملها مع الواقع، ويكشف عن المواقف التي ارتسمت في وعي الشاعر إزاء واقعه ومجتمعه.

---

(1) ينظر: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي – د. صلاح فضل – مؤسسة مختار للنشر والتوزيع – القاهرة – 1992م، ص129.

(2) الشعر العربي الحديث – منيف موسى – دار العودة – بيروت – ط2 – 1980م، ص74.

(3) ينظر: الثابت والمتحول – أدونيس (علي أحمد سعيد) – دار الساقي – ط7 – 1994م – بيروت – 4/ 70.

(4) ينظر: وعي الشعر – عبدالرحمن محمود ص119.

لقد أدرك الجواهري مبكراً مسؤوليته إزاء مجتمعه؛ فراح يرصد بواقعية خلاقة معاناته، ويتلمس همومه وتطلعاته، في سياق العمل الوطني التحرري، فيقول: "دخلت السياسة – إن صحت هذه التسمية – من أبواب أخرى، من باب حب المشاركة للناس، ولو كنت مخلوقاً لغير هذا المفهوم من السياسة، أي أن أكون لبنة في عمارة الحاكمين لعرفت طريقي إليها، بيد أني مخلوق لأكون هذا الذي أنا عليه الآن"[1].

وما كان عليه، حسب تلميحه في النص السابق، هو ارتباطه بالشارع العراقي وعلاقته بالجماهير من سواد الشعب، وفي ذلك يقول: "علاقتي هذه مع الجماهير، لأنني منحاز منذ الطفولة ومن منطلق دمي ولحمي لواقع الفقراء والبؤساء مثلي"[2].

وقد عبر عن ذلك شعراً بقوله:

أنا العراق لساني قلبه ودمي ... فراته وكياني منه أشطار[3]

ويبدو أن هذا الإحساس المفعم بالوطنية والصلة الوثقى بين الشاعر والجماهير؛ قد نشأت بفعل الإرهاب الذي هيمن على سماء الوطن العراقي حسب تعبير الجواهري، "فقد كان الإرهاب مهيمناً على سماء الوطن كله، ولاسيما العاصمة بغداد، وعلى شوارعها ومقاهيها، بل حتى بيوتها، كانت أخشاب المشانق الأربعة واليابسة، على أطراف بغداد شاخصة وخزيانة في وقت واحد لا لمجرد أنها حملت أوزار الأنفاس"[4].

لقد كان ذلك سبباً في خلق حالة من الرفض للواقع الذي تحكمه الطبقة الحاكمة، حتى دفع الجواهري إلى أن يأبى الظلم ويعاف القهر الذي ترزح تحت وطأته الطبقة الكادحة، طبقة الفلاحين حينذاك.

وتحول هذا الرفض إلى إيمان بالكفاح والالتزام به لمواجهة الطغيان وترسيخ القيم الإنسانية في المجتمع، وتعميق ذلك في وعي الجماهير:

لشر النهايات هذا المطاف ... وكل مطاف إلى منتهى

متى ترعوي أمة بالعراق ... تساق إلى حتفها بالعصا

(1) ذكرياتي – الجواهري 1/ 219.

(2) المرجع نفسه 2/ 213.

(3) ينظر: الديوان: 4/ 71.

(4) ذكرياتي – الجواهري 2/ 58.

ألم تـــر أنـــي حـــرب الطغـــاة سـلم لكـــل ضـعيف الـــذما[1]

ينطلق الجواهري في شعره من تفاعلات الواقع وصراعاته، إذ لم يعتمد مطلقاً على إعادة صياغة الحدث أو الفعل الثوري أو تكوين المشهد النضالي لاستدرار عواطف المتلقي أو إلهاب حماسيته وتأجيج مشاعره الثورية، بل حاول أن يخلق في نفسه شحنة تفتح الرؤى والمدارك والوعي بالواقع المعاش، وما يمكن أن يتمخض عنه لاحقاً، كنتيجة لهذا الصراع، كما اتجه نحو خلق وابتكار أفعال وأحداث جديدة، تعجل بعملية التطور والتقدم خطوات سريعة نحو الأمام.

إن هذا الاتجاه من الرؤية الإبداعية - في تعاملها مع الواقع- يستند إلى مسلمات يؤمن بها المبدعون من أمثال الجواهري، إذ يقول: "كيف لا يكون هذا والمتحكمون عبر التاريخ، يخشون الكلمة والموقف ويخشون الحقائق والمواجهة، ويخافون من الجرأة الأدبية والصراحة وانتماء الملهمين إلى طبقات الشعب"[2].

لاشك أن في مثل هذه المواقف الراسخة والانحياز التام إلى الواقع والواقعية الاجتماعية والسياسية، عادة ما تكلف أصحابها غالباً، يصل أحياناً إلى التضحية بالروح في سبيل الأوطان.

وذلك ما آمن به الجواهري، مستلهماً الدروس والعبر من الثوار والمناضلين ورموز التضحية والنضال، ومثلت شخصية المتنبي الرمز العظيم في وعيه، إذ عدّه واحداً من أولئك المناضلين العظماء، الذين حملوا أرواحهم على أكفهم في سبيل قضاياهم التحررية، يقول في ذلك: "حتى المتنبي العظيم، لقد كابد ما كابدت، وتحمّل ما تحملت، وتهجر ما تهجرت، وشرد بمثل ما شردت، ولكنه ومع هذا كله فقد كان يقرب يومه الأخير بنفسه، وكأنه يريد أن يختزل كل مرارات الحياة التي ذقتها بعده، بأكثر من أيامه، بثلاثين عاماً. ومع هذا فلا أدري لماذا يذبح المتنبي رمز القومية العربية، وقبل هذا رمز البلد الأول الذي أنجبه وملأ به الدنيا وشغل به الناس؟ لماذا يذبح في وطنه وعلى مبعدة أميال من بيته (من بيتي أيضاً) وأهله في العراق؟"[3].

---

(1) الديوان: 3/ 112.

(2) ذكرياتي، الجواهري 1/ 226.

(3) ذكرياتي، الجواهري، 1/ 266.

إن مثل هذه المبادئ التي ترسخت في نفس الجواهري واعتملت في وعيه، قد تبلورت في شعره، وارتسمت ملامحها في التعاطي مع الواقع برؤية واقعية، يتجاذبها نمطان من الرؤية، نمط يعكس تجليات الذات المتجاوزة وآخر ماثل في الموضوع المتحول، ويمكن تناولهما على النحو الآتي:

أولاً: الذات المتجاوزة:

لعل من مقومات الإبداع في شخصية الجواهري هو طبيعته التي تنزع نحو التجاوز، فقد عاش في توتر دائم، لا يستقر على حال[1]، فارتسمت في قصيدته ملامح التجاوز، وبرزت في ثلاثة عناصر، هي: التمرد والتناقض والكبرياء.

1- التمـــرد :

بدأت ملامح التمرد تتجلى في شخصية الجواهري مطلع الثلاثينيات، فقد غادر النجف، وخرج من عمامة الفقيه، بعد وفاة والده، إذ انتقل من الوعظ والتلقين إلى التكوين والانفتاح واتخذ مساراً جديداً لا انفكاك فيه عن البيئة وتعقيداتها، وهو يتأرجح بين القديم والجديد، وبين التحفز والانطلاق[2]، حيث بدأ يعي طبيعة الحياة ويشعر أنه في مجتمع أدب ودين وفقر، وأخذ صوته الشعري يتردد في المجالس، فذاع صيته، واشتهر بشجاعة القول وفصاحة الخطاب.

ولعل هذا التحول في حياة الجواهري، دليل على بداية وعيه للذات والواقع، حيث يذكر أن العمامة أدت صلاة الغائب، وبدأت مرحلة مملوءة بالشك والقلق والحيرة[3].

وما الشعر إلاَّ ما تفتق نورهُ عن الذهن مشبوباً عن الفكر حائرا[4]

وفي غمرة الأحداث التي عاصرها، وتفاعله معها، منذ الثلاثينات من القرن العشرين، واطلاعه على التيارات السياسية والفكرية ولاسيما الفكر الاشتراكي، وحركات الإصلاح والتجديد، وعلى تجارب الشعوب الغربية وإنجازات الحضارة الحديثة، كل هذه الفعاليات عززت لديه التعامل مع الواقع جدلياً[5]، وارتسمت أمامه صورة واقع محطم، خيم فيه اليأس على كل شيء، وكان التمرد هو النهج الذي سلكه في تصوير هذا الواقع العقيم، كانت قصائده الأولى مثل (سبيل الجماهير)[6] و(الوطن

---

(1) المرجع نفسه، ص20.

(2) ذكرياتي – محمد مهدي الجواهري 1/ 29.

(3) المرجع نفسه 1/ 192.

(4) الديوان: 2/ 413.

(5) ينظر: مجمع الأضداد، د. سليمان جبران ص130، 134.

(6) ينظر: الديوان: 2/ 41.

والشباب)[1] و(أيها المتمردون)[2] و(عناد)[3] من القصائد المفعمة بهذا الشعور. وليست الوحيدة التي دلت على تمرده، وإنما يعد التمرد في شعره سمة كبرى، تكاد تطغى على معظم قصائده.

ولعل من بواعث التمرد عند الجواهري، القيود التي فرضت عليه، إذ عاش "في حالة تمرد دائم في طبعه، دفاعاً عن حريته، لذلك نجده ثائراً على المجتمع والطبيعة، وأحياناً ينقلب إلى النقيض، فهو أسير لنوازعه التي تملي عليه حالات متناقضة"[4].

إن المتمرد على ما رآه ألبير كامو "حركة تستدعي ضمنياً وجود قيمة يستغلها غيره، سواء عنده أو عند الآخرين، فيتولد لديه نوع من الاضطهاد، فيندمج مع الذات المضطهدة دفاعاً عن هذا الكيان، ويقف وجهاً لوجه ضد قوى الاستغلال، وإذا ما يئس انتهى إلى الصمت الذي يفسَّر بالعبث"[5]. وفي هذا يذهب الناقد جبرا إلى أن "تجربة الجواهري تبقى تجربة المتمرد، الذي لابد له مما يتمرد عليه باستمرار، إذا تحقق ما يصبو إليه، فإنه يتمرد من جديد، لأنه لا يستطيع الانصياع حتى لما يريد - استكمالاً لمثاليته المطلقة – إنه تمرد يتوخى ما ينسجم مع إنسانيته، ولكنه يضع لنفسه أهدافاً قريبة تتصل بالحدث السياسي المباشر"[6] تمرد متواصل، من خلال جدلية الواقع، كذلك شعوره المؤكد بأنه خلق شاعراً وليس شيئاً آخر، إضافة إلى الطبيعة والمزاج والمطمح النفسي.

وبناءً على ما تقدم يمكن القول إن تمرد الجواهري ليس مذهباً فلسفياً وإنما هو تعبير عن مزاج وروح التجاوز، التي تسكنه على مستوى رؤيته للحياة ورغبة الإبداع؛ ومن ثمّ فهو رفض للواقع الشاذ، حيث الحكام يمثلون الإرادة السالبة، وهم في شعره طغاة، غير صادقين ولا أمناء على مصالح الأمة، ومن ثم فهم أوغاد يجب مقارعتهم بعنف وسخرية وتحدٍ، قصد إسقاطهم حتى تستقيم الحياة ويستعيد الفقراء مواقعهم إذا تمردوا عليهم، يقول في (المحرقة):

أقول اضطراراً قد صبرتُ على الأذى ... على أنني لا أعرف الحر مضطراً
وما أنت بالمعطي التمردَ حقه ... إذا كنت تخشى أن تجوعَ وأن تعرى

---

(1) ينظر: المصدر نفسه: 1/ 319.

(2) ينظر: المصدر نفسه: 2/ 39.

(3) ينظر: المصدر نفسه: 1/ 365.

(4) الجواهري رؤية غير سياسية – ص19، 20.

(5) الإنسان المتمرد، البيركامو، ترجمة نهاد رضا – منشورات عويدات، بيروت، ط3، 1983م، ص19.

(6) النار والجوهر – دراسات في الشعر، جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط3، 1988، ص35.

وهل غير هذا ترتجي من مواطن تريد على أوضاعها ثورة كبرى[1]

وقد أعلن هذا الموقف بقوله:

أبا الشعر يا من عانق الأرض زهرةً وشوكاً فردّته أريجاً مُخضّباً
ويا من تبنّاه التمرد يافعاً وكهلاً ومن ناغى التمرّد أشيبا
تغنٌّ بتمّوزٍ فتمّوزُ ماردٌ تخطّى عقيمات العصور وأتعبا
تُنصّبُ عملاقاً عليه مخايلٌ تزكّيه في العشرين شيخاً مُجرّبا[2]

فالتمرد عنصر تكويني للشاعر في مسار حياته يافعاً وشيخاً، ولذلك يقول في قصيدته (أخي جعفر):

أتعلم أن رقاب الطغاة أثقلها الغُنْمُ والمأثمُ
وأن بطون العتاةِ التي من السُّحت تَهضِمُ ما تهضم
وأن البغيَّ الذي يدّعي من المجد ما لم تُحز مَريمُ
ستَنْهدُّ إن فار هذا الدمُ وصوّتَ هذا الفم الأعجَمُ[3]

ومن مظاهر التمرد الذي اعتملت في وعيه، التحريض على المجابهة والتحدي، إذ يقول في (هاشم الوتري):

- أنا حتفهم ألج البيوت عليهم أُغري الوليد بشتمهم والحاجبا
- أعرفت مملكة يباع شهيدها للخائنين الخادمين أجانبا[4]

وتنامى هذا الشعور في وعيه، حتى استطاع أن يحول كل مناسبة - يحضرها - إلى فرصة للتعبير عن أحاسيسه ومشاعره المتوقدة بالتمرد، لتقريع الحكام وجرهم إلى حلبة الصراع[5]، متوشحاً برباطة جأش وشموخ وتحدٍ، ومن تلك المواقف حضوره الحفل التكريمي الذي أقيم للدكتور هاشم الوتري،

---

(1) الديوان 2/ 103.
(2) المصدر نفسه: 5/ 235.
(3) المصدر نفسه: 3/ 155.
(4) الديوان: 1/ 238.
(5) ينظر: أزمة المواطنة في شعر الجواهري ص221.

بمناسبة انتخابه عضو شرف في الجمعية البريطانية في شهر حزيران عام 1949م، وقد عبر عن هذه النزعة بقوله:

أنبيك عن شرّ الطعام مفاجراً ومفاخراً ومساعياً ومكاسبا
الشاربين دم الشباب لأنه لو نال من دمهم لكان الشاربا
والحاقدين على البلاد لأنها حقرتهم حقر السّليب السالبا
خسئوا: فلم تزل الرجولةُ حرّة تأبى لها غير الأماثل خاطبا
آليتُ اقتحم الطغاة مصرحاً إذ لم أعوّد أن أكون الرائبا(1)

2- الكبرياء:

يتولد الكبرياء في النفس البشرية نتيجة الصراع الذي ينشأ بين (الأنا) و(الآخر)، وتتحول بموجبها إلى نزعة جامحة، تحمل قناعات ورؤى معينة، تؤمن بها (الأنا)، لإثبات الوجود الذاتي، وضمان البقاء. ومن خلال المعطيات الشعرية لدى الجواهري، نجد صوت (الأنا) ماثلاً في ثنايا القصيدة الجواهرية، حتى لكأنه صوت التغيير في الواقع، ورمز العروبة في المروءة وما انفك يستلهم مواقف الحركات التحررية في المجتمعات، ويلتقطها من ثنايا العصور، ويتخذ من القيم والمبادئ الإنسانية، سبيلاً لمواجهة الطبقة الإقطاعية، في سبيل إثبات (الذات) وتحقيق العدالة الغائبة بمعايير الحرية والانتماء، يقول:

أنا (عروة الوردي) رمـ ـز مروءة العرب العريب
وزعت جسمي في الجسو م ومهجتي بين القلوب(2)

لقد عبر عن هذا المعنى عروة حين قال:

وإني امرؤ عافى إنائي شركةً وأنت امرؤ عافى إنائك واحدُ
أقسم جسمي في جسوم كثيرةٍ وأحسو قراح الماء والماء باردُ(3)

(1) الديوان: 3/ 245.

(2) المصدر نفسه: 3/ 249.

(3) ديوان عروة بن الورد، شرحه وقدم له، د. سعدي ضناوي، دار الجيل، بيروت، ط1، 1416هـ-1996م، ص124، وفي الأغاني (أفرق).

وما أشبه الليلة البارحة، إن هذا الإحساس الذي تملّك الجواهري، يعكس غياب المعايير الثورية كالمجد والشرف والحق والجمال، التي كانت غائبة في مجتمع عروة وزملائه، من حيث مصادرة الحريات وقهر الطبقة الكادحة، يقول في قصيدة (سائلي عمّا يؤرقني) 1973م:

سائلي عمّا يؤرقني ... أنا من دوّامة الألمِ
أنا من إعصار جامحةٍ ... طُويتْ قسراً على الحممِ
أنا من أسلاب معتركٍ ... خَردٍ كالوحش معتلم
أنا من أشلاء مجتمع ... يجلد العقبان بالرّخم[1]

وبين حضور الاستبداد وغياب الحرية والمبادئ الثورية، تشكلت ملامح الكبرياء لدى الجواهري، ومنحه ذلك الاعتداد بالنفس، والشعور بالعظمة والتفوق، وبلغ من التضخيم للذات، ما بلغه المتنبي وغيره من طائفة الشعراء العرب قديماً.

وإذا كان المتنبي قد قال:

وما الدهر إلاّ من رواةِ قصائدي ... إذا قلت شعراً أصبح الدهر منشداً[2]

فإنّ الجواهري ينسج من هذا الكبرياء قوله:

كذبوا فملء فم الزمان قصائدي ... أبداً تجوب مشارقاً ومغاربا[3]

بل إنه بلغ من الكبرياء والاعتداد بذاته شأواً بعيداً، حين ظن أنه أشعر من النابغة الذبياني في داليته المشهورة، ومن المنخل اليشكري في رائيته، يقول الجواهري (على أطلال الحيرة):

ولا تحتقر هذا المقال فإنه ... وإن قل يكبو دونه كل قوّالِ
ولو أن زياداً والمنخلْ راجعا ... زماني لما جاءا براءٍ ولا دالِ[4]

---

(1) الديوان: 5/ 102، 103. العقبان: من كواسر الطير، الرخم: من ضعاف الطير، معتلم: هائج، الحمم: ما يحترق على النار.

(2) العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، اليازجي ص388.

(3) الديوان: 3/ 251.

(4) الديوان: 1/ 159. الراء: إشارة إلى قصيدة المنخل اليشكري شاعر النعمان ومطلعها:

إن كنت عازلتي فسيري ... نحو العراق ولا تحوري

الدال: إشارة إلى معلقة النابغة الذبياني.

وتنامى هذا الشعور، حتى لكأنه يتجاوز الادعاء بالنبوة فيقول في (عد عنك الكؤوس):

أنـــا لا أدّعـــي النبـــوة إلاّ أنـــني أرجـــع المقاويـــلَ خُرســـاً
أنـــا في الـــشعر فـــارسٌ إن أغالـــب يكـــن الطبـــع لـــي مجَنّـــاً وتُرســـاً[1]

إن هذا اللون من الإحساس بالفردية والكبرياء، لم يمنع الجواهري من التواضع أحياناً، فقد وجد نفسه المحارب الذي يعتد به في مواجهته مع الطغاة، لكنه في الوقت ذاته، نصير الضعفاء، ويرى نفسه جزءاً من نسيج هذه الأمة المقهورة، يعبر عن ذلك قوله في (المقصورة):

ألم تـــر أنـــي حـــرب الطغـــاة سِـــلْمٌ لكـــل ضـــعيف الـــدّما
- بمـــاذا يخـــوفني الأرذلـــون ومـــمَّ تخـــاف صِـــلالُ الفـــلا؟![2]
- إنـــا رنـــاتٌ في حنايـــا أمـــةٍ راحـــت بنـــا تتـــنفّسُ الـــصُّعداءَ[3]

ونلحظ فيما سبق، أن هذه السمة الرؤيوية قد عكست نفسها في النصوص، إذ استدعت تجارب المبدعين أمثال عروة، وامرئ القيس، والمتنبي، ضمن تنفس الأبيات كبرياءهم، كما استحضرت معجماً جديداً اتسم بالقوة وألفاظ الفخر والاعتداد بالذات، وإعلاء شأن (النا) في مواجهة الآخر.

3- التناقض:

على الرغم من قيم الرفض والتمرد والكبرياء التي برزت في شعر الجواهري، لمواجهة الواقع، إلاّ أنه لم يسلم من التناقض في شعره، على نحو يعكس المفارقة بين مبادئه وقيمه وما اجترحه من ممارسات متناقضة. وهو ما يعترف به، إذ لا غرابة حين يجد الشاعر نفسه في معترك الحياة، فيقول: "ما أصعب أن يجد المرء ذاته على نقيض قيمه ومبادئه، وما أصعب لحظات تأنيب الضمير وهو ينقَضُّ بلا رحمة على نومي وصحوي ويعذبني بأشد أنواع التعذيب، الذي لا يمكن إلاّ أن أسرد تفاصيله"[4].

يبدو أن الأحداث المتناقضة وتشابكها بين الواقعي والممكن والمستحيل، كان لها الأثر في نشوء ثنائية مزدوجة في شخصيته وشعره، يتداخل فيها التاريخي والآني، والذاتي والموضوعي، والمعرفة والتجاوز، والحلم والحقيقة"[5]، وهي في الأخير ثنائية تعتمد السلب والإيجاب في التعاطي مع الواقع،

---

(1) الديوان: 1/ 187.
(2) المصدر نفسه: 3/ 111. الدّما: بقية لروح.
(3) المصدر نفسه: 5/ 48.
(4) ذكرياتي 2/ 121.
(5) أزمة المواطنة ص248.

تفجر منها الفاعلية الجمالية؛ ويتحول الواقع بموجبها إلى تشكيلة جمالية، تعكس إبداع الشاعر ومعاناته في آن. وهو ما حاول الجواهري توظيفه بقناعة، من خلال قانون الجدل والنقد الخلاق، وليس من قبيل التناقضات، يقول في (أدلفت إليك):

ولم أرَ في الضرائب مثل ضدٍ ... إلى ضدٍ نقيض من ضريب[1]

ومن المواقف المتناقضة التي بدت ماثلة أمامنا في شعره، إعلان الكفر بالسلام تارة وإيمانه به تارة أخرى، قائلاً في (ذكرى المالكي):

كفرتُ بالسِّلم من بعد الجنوح له! ... فقد وَهَت حججٌ منه وأعذار[2]

وقد ارتبط ذلك بحادثة العدوان الثلاثي على مصر عام 1956م، ولكنه سيعود، ويؤمن به في مؤتمر السلام ببغداد عام 1961م، يقول في (أنشودة السلام):

آمنت بالسلم لا ديناً لمن كفروا ... به ودين لأهليهِ وإن كفروا[3]

وهو في دفاعه عن قضايا أمته وشعبه يظهر هذا التناقض، عبر جدل الأضداد، فالشعب – في منظوره – مظلوم وظالم معاً، والحكام أسياد وعبيد في آن واحد يقول في (جربيني):

أنا ضد الجمهور في العيش والتفـ ... ـكير طراً وضده في الدين
كل ما في الحياة من مُتَع العيش ... ومن لذةٍ بها يزدهيني[4]

وهو في أحايين كثيرة يتناقض مع نفسه، إذ يمدح تارة ويهجو أخرى، فقد مدح الملك فيصل الثاني، عندما تولى سلطانه الدستورية في أيار عام 1953م، بقوله:

يا أيها الملك الأغرُّ تحية ... من شاعر باللطف مثل مؤيد
أنا غرسكم أعلى أبوك محلّني ... نبلاً وشرّف فضل جدك مقعدي[5]

---

(1) الديوان: 5/ 255، ضريب: مائل.

(2) المصدر نفسه: 4/ 68، جنح: مال.

(3) المصدر نفسه: 4/ 128.

(4) المصدر نفسه: 1/ 411.

(5) المصدر نفسه.

ويرى أن "الجو المتناقض المتفارق ينسجم مع هذا الإنسان (الجواهري) في تناقضاته، وفي التناقض يحصل الانسجام"[1]. إلا أن تناقض الجواهري في نفسيته وفي حياته تبعاً لذلك، كان بين الذات والجماعة، بين المطامح الشخصية إلى الجاه والثراء والمناصب من ناحية، والالتزام بالقضايا الوطنية ونضالات الجماهير من ناحية أخرى. وبين الجواهري المبدع المحلق في فضاء المثالية والجواهري المواطن الذي تجبره ظروف الواقع على التكيف معها.

ويتجلى هذا التناقض بوضوح أيضاً في رؤيته للشعر، فهو مرة يرى في الغضب والمصائب والمعاناة بأشكال مولدات أساسية، ويرى غير ذلك في مواقف أخرى يقول في (أنغام الخطوب):

أمّـــا القـــوافي فأنغـــام توقّعهـــا ... يـدُ الخطـوبِ إذا مـا هيِّجـت عـصبي[2]

ويقـول:

وقـد ظـن قـومٌ أن في الـشعر حاجـةً ... إلى فاقـةٍ تهتـزُّ منهـا المـشاعر

وأن نتـاجَ الرفـهِ أعجَـفُ خامـلٌ ... وأنَّ نتـاج البـؤس ريّـان زاهـر[3]

وهو يحاسب نفسه على الهجاء فيرشدها إلى المحاباة فيقول في (أنا):

ولقـد أرى في مـدحِ منتقـصي ... لرغيـد عـيش أحـسَنَ الـسبَبِ

لـيُحِلَّني مـن بَعـد مـسغبةٍ ... في ذي زروعٍ معـشبٍ خـصبِ[4]

ويردعها عن ذلك في موقف آخر، قائلاً:

هـذا التعنـت في تبـصُّره ... متوقـداً كتوقُّـد اللَّهَـبِ

إذ لا يلائـمُ معـدني بَـشَرٌ ... مـا لم يكـن مـن معـدنٍ صـلبِ

الفـضل فيـه للـبسِ خـشنٍ ... عوّدتُـه، ولمطعـم جـشبِ

---

(1) ذكرياتي، 1/ 2270، مجمع الأضداد ص62.

(2) الديوان: 2/ 194.

(3) المصدر نفسه: 2/ 178.

(4) المصدر نفسه: 2/ 276.

ولوالـــــد ورثـــــت مـــــن دمــــه محــض الإبــاء وســـورة الغـــضبِ[1]

ويتخلـى عـن مبادئـه أحيانـاً، ويقـرر أن إبـاءه وثورتـه علـى الأوضـاع لم تجـر عليـه إلاّ الوبـال، وكـأن لـسان حالـه، فـتلكن الاسـتكانة ولـيكن الخلـود إلى الراحـة، فيقـول في قصيدته (أجب أيها القلب):

طرحـت عـصا الترحـال واعتـضتُ متعبـاً حيـاة الجـاري عـن حيـاة المقـارعِ
وتابعـــت أبقــى الحـــالتين لمهجـــتي وإن لم تقـــم كلتاهمــــا بمطــــامعي
ووقِّيـــتُ بــــالجبن المكـــاره والأذى ومَنْجـى عتيـق الجـبن شـرُّ المـصارعِ
رأيـت بعـيني حـين كـذبت مـسمعي سمـات الجُـدود في الخـدود الـضوارعِ
وامعنـت بحثـاً عـن أكُـفٌ كـثيرةٍ فالقيـت أعلاهـنَّ كـفّ المُبـايعِ[2]

لخلص إلى القول **بأن التناقض** سمة جلية في شعره، يجمع فيها الجاه والنضال، والطمع والإباء، والنكوص والثورة، والذات والمعاصرة، وغدا شعره تبعاً لذلك جامعاً لهذا التناقض، تأخذ مسارها الثائر في أرجاء هذا الوطن.

ثانياً: الموضوع المتحول:

شـكلت ثنائيـة (الـوطن/ الحـاكم) مـساحة الرؤيـة المتجـاوزة في وعـي الجـواهري، فـراح يكـشف عـن العلاقـة بينهمـا، ويتمثلـها مـن خـلال الشخـصيات والأمكنـة والأشـياء والقـيم المادية والمعنوية.

وكان الجيل الثاني من أصحاب الفكر القومي قد آثر الالتزام بهذا الفكر الجديد، كونه يتوافق – في مبادئه – مع طموحاتهم الناهضة، وحلمهم المنشود في سياق حركة التغيير والإصلاح. وصارت قضيتهم هي العمل على مناهضة الاستعمار والإمبريالية، والوقوف في مواجهة الظلم والاستبداد، وكل مظاهر القهر التي يمارسها الحكام على شعوبهم. ولاشك أن الجواهري كان واحداً من هذا الجيل، **الذي اختمرت في وعيه مثل هذه الأفكار** وانعكست في شعره ثنائية (الوطن/ الحاكم)، لتتحول إلى موضوعه الجواهري في التعبير عن الواقع.

(1) المصدر نفسه: 2/ 275، 276، الجشب: الخشن.

(2) المصدر نفسه: 2/ 344، 345.

تجدر الإشارة إلى أن الأحداث والمتغيرات الكبرى - في العراق وخارجه - كان لها الأثر، في إحداث التحول في رؤيته وأفكاره، ومن ثمّ في (الموضوع)، إذ تنازعته رؤية مجنحة، بين نزوع رومانسي، ورغبة حالمة بواقع مثالي، غير أن المثالية التي سكنت جوانحه، ورؤيته المتأرجحة بين الصفو والكدر؛ جعلت الواقع يشد أجنحة الحلم إلى أسواره شداً وثيقاً.

لقد ارتسمت ملامح الموضوع المتحول في شعره من خلال حقيقة الصراع الذي جسده بين وجهي الحياة الإنسانية الشعب الكادح الفقير والطبقة الحاكمة المترفة، وبين التقدم والتخلف، وغدت هذه الثنائية هي المفهوم المحوري الذي اهتدى إليه لتجاوز الواقع والانتقال به إلى واقع جديد مفعم بالتطور والنمو، يحقق (للذات) طموحها ويجسد (الموضوع) مشروع النهوض والتغيير، وتتراءى هذه الملامح في القيم الآتية:

1 - الانتماء والهوية:

الانتماء ظاهرة إنسانية ونزعة طبيعية، تعبر عن وعي الإنسان لحقيقة الوجود، وعلاقته بمن حوله من الكائنات، في إطار القيم والعلاقات التي جبل عليها، وتفاعله مع معطيات الحياة. كما إن الشعور بالانتماء والهوية، هو شعور بالأمن والاستقرار، الذي يتوفر في إطار الجماعة أو المجتمع، ومن ثمّ فإن الإنسان دائم البحث عن ذاته باستمرار، ليحدد موقعه في هذا الوجود، فإذا فقد هويته وأضاع أصالته وجد نفسه عارياً، وهو يحاول أن يجد هويته بديلة تحقق له وجوده"[1].

ولئن كان الانتماء ظاهرة إنسانية تعبر عن وعي الإنسان لحقيقة وجوده، فإن الهوية البشرية "تأكيد لهذا الوجود، لأنها وعي للذات وبحث عن الجوهر الروحي والمادي، لتجعله أكثر صلابة وتسامياً، وهي بالتالي ثورة روحية وأخلاقية، وهي في صلبها تدعيم لحقيقة الانتماء الوطني والإنساني"[2].

واستناداً إلى ما سبق فليس في الحياة حقيقة أجل وأسمى من حقيقة الانتماء والهوية، إنها حقيقة الجذور الراسخة في ضمير التاريخ، وهي التي تمنحنا مشروعية الوجود الإنساني الحق[3].

---

(1) التخلف الاجتماعي – مصطفى حجازي ص138.

(2) الشخصانية – عما نوئيل مونيه – ترجمة تيسير شيخ الأرض– دار بيروت للطباعة – لبنان 1956م، ص158. نقلاً عن أزمة المواطنة ص259.

(3) ينظر: شعرنا القديم والنقد الجديد – د. وهب أحمد رومية – عالم المعرفة – مارس 1999م ص276.

ولعل هذا ما آمن به الشاعر محمد مهدي الجواهري، وأراد له أن يتجذر في وعي الجماهير العربية، في سياق البحث عن معايير التقدم والتغيير وما آمن به يعكس حالة التخلف التي يعيشها المجتمع العراقي، بمظاهر القمع والاستبداد. وقد انفجر الصمت بشعور التغيير وصيحة التجديد، فراح يعبر عن هذه الحالة ويرسم أبعادها بتطلعاته وأمنياته الناهضة بهذا الشعب. فيقول في قصيدة (سبيل الجماهير 1930م):

لو أن مقاليد الجماهير في يدي ... سلكت بأوطاني سبيل التمرد
إذن عَلِمَتْ أن لا حياة لأمة ... تحاول أن تحيا بغير التجددِ
لو الأمر في كفي لجهزت قوّةً ... تعوِّد هذا الشعب ما لم يعودِ
لو الأمر في كفي لأعلنت ثورةً ... على كل هدّام بألفي مشيدِ
على كل رجعي بألفي مناهضٍ ... يرى اليوم مستاءً فيبكي على الغدِ
لعمرُك في الشعب افتقارٌ لنهضةٍ ... تُهيِّج منه كل أشأم أربدِ
فإمّا حياةٌ حرّة مستقيمةٌ ... تليق بشعبٍ ذي كيانٍ وسؤددِ
وإمّا ممات ينتهي الجهد عنده ... فتعذرُ، فاختر أيّ ثوبيك ترتدي
وإلاّ فلا يرجى نهوض لأمة ... تقوم على هذا الأساس المهددِ
وماذا ترجّى من بلاد بشعرةٍ ... تقاد وشعب بالمضلّين يهتدي[1]

وفي هذا الأنموذج يجسد ارتباطه الوثيق بحياة الجماهير منذ نشأته وحتى رحيله، كما يعبر عن انتمائه الاجتماعي لأولئك المقهورين، ثم إن ما ينشده من نهضة يدخل ضمن هذا الإحساس المتنامي بفكرة التقدم. لقد صار الوطن هو الهم الذي يسكن بين جوانحه، والغاية التي سلك من أجلها كل السبل الناهضة، يقول في قصيدة (أرح ركابك 1968م) معبراً عن حاله:

- حمّلت همّك في جنبيَّ أصهرهُ ... في لاعجٍ بوقيد الشوق منصهر[2]
- سبحانك الوطن المفدى ... ما أعزك من جناب[3]

(1) الديوان: 2/ 43، 44.

(2) الديوان 4/ 370.

(3) المصدر نفسه 4/ 185.

ولم يقف الأمر عند هذا الحد، إذ يتنامى إحساسه بهذا الانتماء، حتى تمثله واقعاً في نفسه؛ فبدا هو الوطن؛ فيذوب في حدوده بنوع من التعلق والتماهي، فيقول معبراً عن ذلك في قصيدة (ذكرى المالكي):

أنا العراقُ لساني قلبه.. ودمي   فراته.. وكياني منه أشطار[1]

إنها حقيقة الجذور التي تأصلت في وعيه نحو الوطن العراقي، والشعور بآصرة الهوية، التي منحته هذا التفاني:

يا دجلة الخير: ما يغليك من حنقٍ   يغلي فؤادي وما يشجيك يشجيني
يا دجلة الخير: كم معنى مزجتُ له   دمي بلحمي في أحلى المواعين[2]

ثم إنها مشاعر جياشة تختلج في نفسه، يعزز من خلالها مفهوم الهوية والانتماء لدى القارئ، ويتطلع في هذا البلاغ إلى تضافر الجهود وتعميق مبدأ الارتباط والتلاحم بين الجماهير، بما يحقق (القوة) الناهضة كشرط من شروط التغير وإحداث التقدم. ذلك أن (القوة) شرط الانتماء وحاميه من الفساد والسطحية والتلاشي، وهي التي تعمقه وتعززه، وكل انتماء غير مقترن بها هو انتماء هش لا يقوى على الصمود[3] في مجتمع تعصف به الخلافات والأحداث مثل العراق.

ويرى الجواهري: أن الشباب هم عماد الأمة ومصدر قوة المجتمعات، ومن ثم فهو يلتفت إلى هذه الثروة البشرية، ويخاطب الوطن بها، فيقول في قصيدة (العلم والوطنية 1922م):

يا أيها الوطن المفدى دونه   يوم الفداء الأرض والأوطان
فدّتك ناشئة البلاد وشمّرت   لك سواعد عزمها الفتيان
زاحم بمنكبك النجوم ولا يطل   شرفاً عليك ببُرجه (كيوان)
وارع الشباب وصن كريم عهودهم   فهمُ لصفحةِ مجدك العنوان[4]

(1) المصدر نفسه 4/ 71.

(2) المصدر نفسه 4/ 206، 209.

(3) شعرنا القديم والنقد الجديد – د. وهب رومية ص277.

(4) الديوان: 1/ 106.

كمـا إن الاعتقـاد بالماضـي المجيـد للـشعوب والمجتمعـات والإيمـان بـالقيم الأصـيلة لـتراث الآبـاء والأجـداد؛ يعـد مـن مقومـات النهـوض والقـوة الحـضارية، تجـسيداً للأصـالة والسمو بالمجتمعات.

وإذا كانت "الأصالة هي الرؤية المعاصرة للتراث"[1]، فإن الجواهري لم يتعامل مع هـذا الـتراث إلاّ في سياق البحث عن المقومات وتلمس لإضاءة الحاضر وتفعيله، بما يسهم في حركة التقدم الذي ينشدها لمجتمعه، ذلك أن الإسهام في عملية التأصيل والتغيير يتطلب بالضرورة الإفـادة مـن كـل الجوانـب الـتي تؤدي إلى إحداثها، لتعميق وعينا بالحاضر والانتماء إليه، لأن "العمل الإبداعي ليس تقنية بحتة ولا نزعـة تراثية انتقائية"[2]. وإنما إحساس شامل بكل القيم والعلاقات الإنسانية في الواقع. وهو ما تمثله الجواهري وعبر عنه شعره، إذ اتخذ من الماضي نقطة انطلاق لإصلاح الحاضر، كوعي بحاضر الأمة والانتماء إليها، يقول في قصيدة المستنصرية 1960م مخاطباً عبدالكريم قاسم:

أعـد مجـد بغـداد ومجـدك أغلـب ... وجـدد لهـا عهـداً وعهـدك أطيـب
أعـد مجـد بغـداد تُعِـدْ مجـد أمـةٍ ... بـه الكـون يزهـى والحـضاراتُ تعجـب
عمومتهـا فينـا كليـب ووائـل ... وأخوالهـا منـا إيـاد وتغلـبُ
كأنـك أهـداك المثنـى وخالـد ... حـساميهما والأصـغري المهلـبُ
لهـا بـالفرات الـسمح حـصن يلفهـا ... وعنـد الجبـال الـشم خـضراء منكـب
بمـد الخلـيج الرافـدين وبحـره ... وبـرّ الـشآم الكـوفتين ويثـربُ[3]

وليست الهوية والانتماء في وعـي الجـواهري كامنـة في دائـرة المجتمـع المحلـي أو القطـر العراقـي فحسب، وإنما في دائرة الانتماء العربي والقومي الحضاري والمعاصر، بل إنه يعتز بالـشعوب الـتي تنـشد التحرر، على المستوى الإنساني الأممي، ويفخر بالانتماء إليها من غير العربية، وقد عبر عن ذلك فقـال: "إنني فخور بحبي لكل الشعوب، فقد بكيت شـهيد العـشرين، وحييـت قتيـل العلمـين، وأشـدت بمعـارك سواستبول وستالينغراد"[4].

(1) أزمة المواطنة في شعر الجواهري، ص270.
(2) المرجع نفسه ص270.
(3) الديوان: 4/ 165، 166.
(4) ذكرياتي، الجواهري 1/ 163.

وهناك قصائد كثيرة تعبر عن انتمائه القومي والإسلامي والإنساني والعالمي عموماً، وأبرزها (إلى الشعب المصري)[1] و(إندونيسيا المجاهدة)[2] و(ذكرى دمشق الجميلة)[3] و(واسواستبول)[4] و(ستالينغراد)[5] و(فلسطين الدامية)[6] وغيرها.

يمكن القول أن الجواهري قد أدرك أن التخلي عن الهوية والانتماء يفضي إلى ضياع محتوم ويسهم في تعزيز التخلف، ومن ثم فقد تنامى الشعور لديه بهذه القضية، وحاول توظيف كل القيم التي تعمق هذا المبدأ العظيم في نفوس الجماهير.

2 – الحريـة:

تعد (الحريَّة) من أهم القضايا الإنسانية الكبرى في الحياة، فهي التي تمنح الإنسان جدارته ووجوده الإنساني؛ لأنها قضية القيم التي يؤمن بها ويدافع عنها[7]. إذ لا يمكن للإنسان أن يعبر عن قِيَمه وأفكاره، أو يصنع مجداً، أو يحقق تقدماً ما لم يمتلك الحرية التي تؤهله للخوض في غمار الأحداث والوقائع في الحياة.

من هذا المنطلق، فقد صار هذا المبدأ شعاراً، ترفعه الدول والشعوب المتقدمة، في أمريكا وأوروبا، وأقيمت له التماثيل والأشكال الرمزية، التي تجسد قيمته الأخلاقية والمدنية في سياق التقدم والتحضر. ويعد تمثال (الحرية) في أمريكا، أبرز معلم يعبر عن هذه القيمة الإنسانية في تجلياتها المعاصرة.

برزت في إطار هذا المبدأ ضروب متعددة من الحريات، فثمة حرية سياسية واقتصادية وفكرية وثقافية، حتى دخلت فيها ما لم يدخل في مفهومها الإيجابي، منها الحريات الشخصية التي تبيح الممارسة الرذيلة على المستوى الفردي.

لعل هذا التصور الحديث لمفهوم الحرية، هو ما قامت عليه فكرة النخبة من المفكرين والعلماء والشعراء العرب المعاصرين مطلع القرن العشرين، من ذلك ما عبر عنه أمين الريحاني عام 1902م حين قال: 'هدفي في الحياة أن أبذل ما في طاقتي كتابة وعملاً، لتحرير الإنسان من قيود الجهل والفقر والخوف

---

(1) ينظر: الديوان: 3/ 287.

(2) ينظر: المصدر نفسه 3/ 84.

(3) ينظر: المصدر نفسه 1/ 277.

(4) ينظر: المصدر نفسه 2/ 349.

(5) ينظر: المصدر نفسه 2/ 361.

(6) ينظر: المصدر نفسه 1/ 395.

(7) ينظر: شعرنا القديم والنقد الجديد – ص335.

وإزالة الأوهام والأضاليل في العقائد والتعاليم السياسية والاجتماعية والدينية، ووسيلتي إليه: الفكر الحر والبحث الحر والقول الحر، مجرداً من كل تحزب وأهواء شخصية"[1].

إن هذه المقولة تجسد البحث عن إقامة حرة في الكتابة وفي الواقع المعيش على السّواء... والتقدم هو الذروة العليا، التي يسعى كل من الشاعر والسياسي والمصلح الاجتماعي للصعود إليها"[2].

لقد صارت (الحرية) أشبه بالأسطورة، أو الحلم المفقود لدى الشعوب العربية التي نالها الاستعمار في القرن العشرين، وغدت حلماً يراود الأحرار من أبنائها، وعلى حد تعبير خالدة سعيد، إذا كان لكل عصر أسطورة أو حلم طاغٍ، فإن الأسطورة التي تبلورت في أواخر القرن الماضي وكانت حلم الناس هي أسطورة الحرية"[3].

إن هذا الحلم هو الغاية الأسمى التي وقرَت في قلب الجواهري وصدّق بها شعره، وهو الفردوس المفقود في أرض الرافدين، حين حضر الاستبداد وغاب العدل، ورفعت موازين الحق في التعامل بين الحاكم والرعية، وبين المستعمر والمعمَّر في بلاد العرب.

لقد ارتبطت (الحرية) في وعي الجواهري بقيم الانتماء والشعور بالمسؤولية، تجاه الوطن والأمة، كونه عضواً في كيانها. تمسه من نار الاستبداد ما يلفح وجه شعبه، ومن ثمَّ ترسخت في مبادئه مواقف الصمود ومناهضة الطغاة الحاكمين، وتلبست رؤيته بمعاني الإباء والشرف والعزة والكرامة والرفض المطلق للذل والعبودية.

إن الوعي بالتخلف محرقة الأمم وسبيل فناء الشعوب، بل إنه الذل، داء التقدم وسرطان الشموخ في المجتمعات.

ذلك ما كان يشهده يومياً في شريط متحرك من الواقع، على ألسنة السياط، وظلمات السجون، يمارسها الساسة المستبدون والطغاة الحاقدون ضد الرعية، بمواقف يشتهيها البكاء ويعتصر أفئدة الأحرار أساها، يقول في (ساعة مع البحتري في سامراء) 1929م:

زر ساحة السِّجن الفظيع تجد به ... ما يستثير اللومَ والتقريعا
إن الذين على حساب سواهمُ ... حلبوا ملذاتِ الحياة ضروعا
رفعوا القصور على كواهل شعبهم ... وتجاهلوا حقاً له مشروعا

(1) حركية الإبداع – خالدة سعيد – دراسات في الأدب العربي الحديث – دار الفكر المعاصر – بيروت ص28.

(2) بناء القصيدة الحديثة – طاهر الجلوب – أطروحة دكتوراة – جامعة محمد الخامس، المغرب، 2004–2005م، الورقة 72.

(3) حركية الإبداع – خالدة سعيد – ص27.

ساســـوا الرعيـــة بـــالغرور سياســـة لا يرتـــضيها مـــن يـــسوس قطيعـــاً[1]

إن هذه السياسة صورة مشوهة من التعامل السَّلب بين (الحاكم) و(الرعية)، بوصفها تستهدف تركيع الشعب وإذلاله، إذ تمارس التجويع والبطش والاستبداد وهو ما يشير إليه في موضع آخر من قصيدة (الإقطاع):

سياســـة إفقـــارٍ وتجويـــع أمـــةٍ وتـــسليط أفـــرادٍ جنـــاةٍ غواشـــم[2]

وراح يكشف عن صورٍ واقعية من سياسة القمع والذل ومحاولات الإفقار والتجويع الذي مارسها المستبدون ضد الشعب في إطار تحطيم قوى المجتمع والأفراد الكامنة فيهم، وقتل كل القيم النابضة بالحرية، وإعدام بواعث الانتماء والوطنية، وكبح جماح الدوافع التحررية الناهضة بالوطن، يقول في (يوم الشهيد):

- هـــي أمـــة خـــاف الطغـــاة شـــذاتها فـــسعوا بهـــا فـــإذا بهـــا أقـــسام
وإذا بهـــا والـــذل فـــوق رؤوســـها فبـــب لـــه مـــضروبة وخيـــام
يحتازهـــا والجـــوع يـــنهض لحمهـــا باســـم الرغيـــف معـــرة وصـــدام
- شـــعب يجـــاع وتـــستدر ضـــروعه ولقـــد تمـــار لتحلـــب الأغنـــام[3]

لقد أدرك المستعمر ومن والاه من الحكام الطغاة، بخاعة الوسيلة؛ فظن أن الفاقة تقتل أشرف الدواعي في النفس، فدفعه طغيانه إلى ممارسة التجويع والقتل والتشريد ومصادرة أرواح الشباب، ونشب أظفاره كالوحوش الرعناء، والعلوج المترهلة، بمحاولة يضمن من خلالها ولاء الشعب، ونهب ثرواته، يقول:

- شـــعب يجـــاع وتـــستدر ضـــروعه ولقـــد تمـــار لتحلـــب الأغنـــام،[4]
- فمـــا الجـــوع بـــالأمر اليـــسير احتمالـــه ولا الظلـــم بـــالمرعى الهنـــيء لطـــاعم،[1]

---

(1) الديوان: 1/ 408.

(2) المصدر نفسه 2/ 330.

(3) المصدر نفسه 3/ 172. والشذاة: الحرة.

(4) المصدر نفسه 3/ 165، 166، 172. وتمار: تقتات وتتغذى، ومعنى ذلك حتى الأغنام تتغذى وتقات جيداً قبل أن تحلب.

ويقول في (هاشم الوتري):

أنبيك عن شر الطغام مفاجراً ... ومفاخراً ومساعياً ومكاسباً
الشاربين دم الشباب لأنه ... لو نال من دمهم لكان الشاربا
والحاقدين على البلاد لأنها ... حقَّرتهم حقر السليب السالبا
- حشدوا عليه الجوع ينشب نابه ... في جلد "أرقط" لا يبالي ناشبا[2]

وهكذا فإن الوعي بسياسة الطغاة بغي، والرغبة في التحرر سبة، والإصلاح تخريب، والتعبير تحريض، فتعطل الدستور عن أحكامه، وأظلمت الأرض بجور حكامها، يقول في (يوم الشهيد):

وتعطّل الدستور من أحكامه ... من فرط ما ألوى به الحكام
فالوعي بغي والتحرر سبة ... والهمس جرم والكلام حرام
ومُدافعٌ عمَّا يَدينُ مُخرِّبٌ ... ومطالِبٌ بحقوقه هدّامُ[3]

لقد كان ذلك باعثاً قوياً، حرك من صمت الجواهري، ليصدع بالحق ويرصد خطوات التقدم، بتأمل عميق وأفكار مستنيرة يؤيده الإيمان العميق بالقضية العراقية والفلسطينية والعربية عموماً، بل والإنسانية في شتى أنحاء الأرض، فراح يصوغ أسئلة الواقع، بتطلعات المستقبل وحلم التحرر من القيود المضروبة على أعناق الجماهير قائلاً في (المقصورة):

* متى ترعوي أمة بالعرق ... تساق إلى حتفها بالعصا
تذرَّى على الضيّم ذرو الهشيم ... ويعرُقها الذّل عرق اللحا[4]
* وقرّ على الذّل خيشومها ... كما خطم الصّعب جذب البُرى[5]
متى تستفيق وفحم الدجى ... عليها مشت فيه نار الضحى؟
تعيش على الأرض أم الكفاح ... وتربط أحلامها بالسّما

---

(1) المصدر نفسه 2/ 330.

(2) الديوان 3/ 250.

(3) المصدر نفسه 3/ 166.

(4) عرق اللحا: عرق العظم: أزال ما عليه من لحم، واللحا: قشر جذع الشجرة.

(5) قرَّ على الذّل: خضع، والبري: جمع برة وهي الخزامة وحلقة تجعل في أنف البعير الصعب القياد.

وتـــــصبغ بـــــالورد آمالهـــــا كمـــا طـــرّز الحـــائكون الـــرُّدا[1]

إنها أسئلة مفعمة بالتأمل والتفاؤل، مجنحة بالمجد والحرية. والنور وقودها، غداً يستفيق الحالمون على شعاعه، يقول في (الإقطاع):

غـــداً يـــستفيق الحـــالمون إذا مـــشت رواعـــد مـــن غـــضباته كالزمـــازم[2]

﴿وَعَلَامَاتٍ وَبِالنَّجْمِ هُمْ يَهْتَدُونَ﴾[3]، الفجر والأرض والحلم والجوع وعلامات الأحرار في أشرعة التقدم والسمو وإن نال منها الجوع أو أصابته مكدرات النفوس.

مـــاذا يَـــضرُّ الجـــوعُ؟ مجـــدٌ شـــامخٌ أنّـــي أظـــل مـــع الرُّعيـــة ســـاغباً[4]

إن اعتماده على (الجوع) قيمة تعبيرية ناشئ من كونه رمز التخلف الاجتماعي وأداة من أدوات الاستعمار في قهر الشعوب. ومن ثمَّ فإنه يلفت انتباه الجماهير إلى حقيقة واقعية، هي (الجوع) فبها تهان المجتمعات وبالصبر عليها أيضاً يحقق المجد والحياة الكريمة، واجتماع (المجد) و(الجوع) في خطابه، أشبه بتلاقي (الماء) و(النار)، غير أن العزيمة والإرادة والسؤدد مقومات لا ينالها إلاّ الصابرون في محراب النهوض، وهو ما يؤكد عليه بقوله في (المحرقة):

ولـــيس بحـــرٍ مـــن إذا رام غايـــة تخـــوّف أن ترمـــي بـــه مـــسلكاً وعـــرا
ومـــا أنـــت بـــالمعطي التمـــرد حقـــه إذا كنـــت تخـــشى أن تجـــوع وأن تعـــرى[5]

فالمجد يعني بلوغ الاستقلال والحرية، وتحقيق التقدم، و(الجوع) يعني الذل والعبودية والتخلف، وبينهما تتشكل ملامح الحرية والثورة. ثم يرسم حقيقة هذه الحياة، مشيراً إلى مسلك الأحرار ودروب المناضلين، إذ يقول:

إن الحيـــــــاة طريقهـــــــا وعـــــــر بعيـــــــد مجـــــــدبُ
عَـــــرَقُ الجـــــبينِ علـــــى الـــــدماء فويقهـــــا يتـــــصبّب
ومـــــن الجمـــــاجم مـــــا يعيـــــقُ الـــــواهنين ويُرهِـــــبُ

---

(1) الديوان: 3/ 112.
(2) المصدر نفسه: 2/ 331.
(3) النحل، آية: 116.
(4) الديوان: 3/ 251.
(5) المصدر نفسه: 2/ 103.

يمشي عليها الابنُ ينجز ما ترسمُه الأبُ
ولكم تخلف معشر عنها وشُرِّد موكب
ووراءها الواحاتُ طابَ مراحُها والمشربُ
ونريد لحن لها طريقاً منهجاً لا ينصبُ
الجاه ينعم تحت ظل جهادنا والمنصب[1]

إنها رؤية ثورية ترتسم ملامحها في التحريض على النضال والتضحية بالجماجم في سبيل الاستقلال والعدل الاجتماعي.

ويدعُم رؤيته بشواهد تاريخية ومعاصرة، سلكت هذا الطريق الوعر، وآمنت بالكفاح، طريق الخالدين. ومن تلك الشواهد، شخصية (أبي العلاء المعري)، مثال الفيلسوف الثائر والشاعر الحر، إذ كان ثورة في الفكر على كل ما في المجتمع من ظلم وقهر واستغلال وتملق وزيف للحالمين، لقد عقد له قصيدة كاملة قوامها (91) بيتاً تحكي أفكاره التحررية ومناقبه الإبداعية فلسفة وتعبيراً، ومنها قوله:

قف بالمعرة وامسح خدها التُّربا واستوح من طوق الدنيا بما وهبا
واستوح من طبَّبَ الدنيا بحكمته ومن على جرحها من روحه سكبا
والملهم الجبار هل وَصَلَتْ كف الرّدى بحياةٍ بعده سببا
أجللت فيك من الميزات خالدة حرية الفكر والحرمان والغضبا
جيش من المثل الدنيا يمّد به ذوو المواهب جيش القوة اللجبا[2]

ويخاطب (تولستوى) في قصيدة (ستالينغراد)، خطاب الثوار، فيرى أن ثورة (الفكر) التي تزعمها الفيلسوف الروسي في بلاده، قد أثمرت في النظام الاشتراكي، حتى غدا الناس جميعهم أثرياء، وصار الفلاحون مالكي غلتهم وينعمون بأرضهم، قائلاً:

يا تولستويْ ولم تذهب سدىً ثورةُ الفكر ولا طارت هباء
يا ثريّاً وهب النّاس الثراء قم ترَ النّاس جميعاً أثرياء
قم تجدهم مالكي غلّتهم مَن على عهدِك كانوا الأجراء

(1) المصدر نفسه: 2/ 403، 404.

(2) الديوان: 3/ 1329.

هكـــذا (الفكـــرة) تزكـــو ثمـــراً   إن زكـت غرْســاً وإن طابـتْ نمـاء[1]

وهكذا صنع في إبراز شخصية (ستالين) وجمال الدين الأفغاني، وقبلهم المتنبي الثائر الأكبر، ومن سار على هذا الدرب، يقول في الأول في (ستالينغراد):

مـــسه الظلـــم فعـــادى أهلـــه   وامـــترى البـــؤس فحـــبّ البؤســـاء
وانـــبرى كـــالغيم في مـــصحرةٍ   فـــسقى دهـــراً وأحيـــا وأفـــاء[2]

ثم إن لثورة الفكر تاريخ عتيق، مفعم بالتضحية والفداء على مر العصور أفراداً وجماعات، يقول:

لثـــورة الفكـــر تـــاريخ يحـــدثنا   بـــأن ألـــف مـــسيح دونهـــا صـــلبا[3]

إنها طريق الخالدين، تتجلى حين يؤمن بها المناضلون والأحرار، ويسلكها الناهضون بالأوطان، وتشييد أبنية المستقبل في إطار التقدم.

الرؤية الفنية:

يكتسب هذا النمط من الرؤية عناية فائقة في وعي الشاعر بوصفه المستوى الناهض بالعمل الأدبي، إذ يتحول به النص الشعري من أفكار ومفردات مجردة، تتنازعها الذات الشاعرة إلى كيان نصي وبناء لغوي له ملامحه الفنية ومقوماته الإبداعية.

وتحتكم هذه الرؤية إلى وعي الشاعر وفكره قبل أن ترتبط باللغة واللفظ، بعملية يتم فيها تخصيب الأفكار وروز العبارات، عبر استحضار لحظات التأمل والمعاناة والشعور النفسي.

فقد أدرك الجرجاني قديماً هذه الوظيفة الفنية، حين اشترط أن يكون التناسق الفكري المتصل بمقتضى العقل قبل الصياغة اللفظية، إذ ليس الغرض بنظم الكلام – حسب قوله – "أن توالت ألفاظها في النطق، بل أن تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل"[4]. ومعنى ذلك أن اختمار الفكرة وإدراك أبعادها يمنح الشاعر القدرة على التعبير والصياغة الفنية التي تتجاوز الكلام

---

(1) المصدر نفسه: 2/ 366.

(2) المصدر نفسه: 2/ 361.

(3) المصدر نفسه: 3/ 10.

(4) دلائل الإعجاز – عبدالقاهر الجرجاني، ص41.

اليومي، وتحقيق عنصر الإثارة أو المفاجأة في المتلقي، وهي العلامة الفارقة التي تمنح النصوص الشعرية ماهيتها الإبداعية، وتميز الجيد من الرديء من تفوهات القول الشعري. ولهذا يُميز النقاد دائماً بين النص المتين صياغة وسبكاً وتصويراً وغيره من النصوص التي لا تهز أحاسيس المتلقي ولا تنال منه شيئاً[1].

إن اعتماد خاصية التأثير في الرؤية الفنية؛ يؤسس في وعي الشاعر لبعدين فنيين، قوام هذه الرؤية وجوهرها هما: (التشكيل) و(التخييل). يرتبط التشكيل في جوهره بالصياغة والبناء وهو مظهر معماري تتجلى من خلاله صياغة الأسلوب ونظمه. ويؤسس التخييل لبناء رمزي قائم على الإدراك الشاعري للكون.

تجدر الإشارة إلى أن ثنائية (التشكيل/ التخييل) سمة فنية تشترك فيها معظم الفنون الجميلة، في الرسم والمسرح والتمثيل والسينما وغيرها، فالرسام مثلاً يحتكم في الفن التشكيلي عند رسم اللوحة إلى إطار خارجي وأبعاد يتحرك في مساحتها، ويحتاج إلى اختيار الأصباغ والألوان وتحديد مقاديرها وتوزيعها على اللوحة، بشكل يتلاءم وما يعتمل في دواخله من معان وصور تخييلية، فهي صنعة تحتاج إلى حذق وتمرس.

والأمر ينطبق على الشعر أيضاً، إذ أن سبيل الصياغة والتشكيل البنائي في إطاره الخارجي هو سبيل الأصباغ التي يصنع منها الصور والنقوش، يقول الجرجاني: "فكما أنك ترى الرجل قد تهدى في الأصباغ التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج إلى ضرب من التخير والتدبر في أنفس الأصباغ، وفي مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجه لها وترتيبه إياها، إلى ما لم يتهد إليه صاحبه، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب وصورته أغرب، كذلك حال الشاعر"[2].

إن هذا النمط من الرؤية الإبداعية "تتلاحم في نسيجه الأشياء وتتعقد في عملية تشكله العلاقات التي تربط بين الأشياء على نحو تتحول فيه الظواهر والأحداث والوقائع إلى رؤية تكتسي أبعادها بصفاتٍ تحمل طابع العمق والشمولية"[3].

وهي رؤية تتطلب في الشعر "خبرة إنسانية أو تجربة عظيمة خاضعة للإدراك الشاعري في كل ملمح من ملامحه المعرفية"[4].

---

(1) التلقي والتواصل الأدبي – د. أحمد المنادي – عالم الفكر – الكويت – يوليو- سبتمبر 2005م – 1/ 34/ 197.

(2) دلائل الإعجاز ص70.

(3) النص الشعري – أحمد الطريسي ص10.

(4) المرجع نفسه، ص30.

يحسن بنا الإشارة إلى أن ما يميز الرؤية الفنية عن الرؤية الواقعية، هو أن الأخيرة تنظر إلى الأشياء والواقع بمنظار موضوعي[1]، كما تراها الذات وليس كما هو ماثل في العالم الخارجي، وتنظر (الفنية) إلى الموجودات والأشياء بمنطق الحلم[2]، فتعيد صياغة الواقع وترتيب أشيائه وأحداثه وشخوصه بأنماط تعبيرية ذات دلالات إيحائية.

من جهة أخرى، يبرز أمامنا ملمح آخر، يدخل ضمن الرؤية الفنية وهو البعد الجمالي ويتداخل في دلالته مع البعد الفني في العمل الأدبي. وقد حاول النقاد وأصحاب نظرية التحليل النفسي التمييز بين هذين البعدين في سياق تحرير العمل الفني من التعلق بمؤلفه، وذهبوا إلى أن ثمة ما يميز بين البعدين بوصفهما قطبي العمل الفني، إذ يرى (إروين بانوفسكي) مؤرخ الفن الأمريكي أن القيمة الجمالية تتحقق في الأعمال الفنية من خلال اللعب الخاص بالضوء واللون والبهجة الانفعالية للعديد من المنحوتات أو التماثيل، وليست هي القيمة الفنية التي نفذت هذه التماثيل من خلالها بواسطة صانعيها[3].

وقد ميز النّاقد (وولفانج إيزر) – أحد أقطاب نظرية القراءة والتلقي – بين البعد الفني والبعد الجمالي في العمل الأدبي على أساس أن البعد الفني هو النص الفعلي أو الموضوعي، الذي أبدعه الكاتب، أو الفنان، أما البعد الجمالي فهو البعد المدرك أو هو عملية التحقق أو الإدراك أو الخبرة التي تتحقق للقارئ أو المشاهد أو المستمتع من خلاله[4].

واعتماد هذا الفارق بين البعدين يدعم رؤيتنا في هذا المساق، إذ نعتقد أن الرؤية الفنية توازي في وعي الشاعر القصيدة أو النص بهيئته الإخراجية وإطاره البنائي، وما يدخل في هذا الإطار من عناصر مثيرة كالسرد والدرامية وغيرها، أما جماليات النص الشعري، فهي المتصلة بخصائص الأسلوب من حيث التراكيب والأنساق الدلالية والسّمات الإيقاعية، ولها مواضع خاصة في الفصول القادمة.

واستناداً إلى ما سبق، فإن الرؤية الفنية في شعر الجواهري تتراءى في مجموعة من المظاهر المتعالقة في جدار القصيدة، من حيث إحكام بناء القصائد وبراعة الاستهلال والتناسق في الإطار الخارجي أو الشكل، وتوافق البناء مع التدفق الموسيقي، ثم التنوع في العرض للموضوع الواحد، وتوظيف السرد والدرامية المتوترة، والبناء الرمزي وارتباطه بالأسطورة وهندسة المكان ورسم الشخصيات وغيرها من العوالم الشعرية التي يمكننا تلمس معالمها من خلال المفاتيح الآتية:

---

(1) ينظر: المرجع نفسه، ص30.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص30.

(3) ينظر: التفضيل الجمالي – د. شاكر عبدالحميد – عالم المعرفة، الكويت، العدد (267)، مارس 2001م، ص323.

(4) ينظر: التفضيل الجمالي، ص323.

أولاً: إحكام بناء القصيدة:

يشير مصطلح (بناء الشكل) إلى التخطيط العام لعملية التشكيل الصّياغي ويتداخل في معناه مع دلالة (الهيئة) أو المظهر الخارجي للشكل، وقد ميز (آرنهايم) بينهما على أساس أن الهيئة هي الجوانب المكانية المتعلقة بالمظهر الخارجي للأشياء، أما الشكل، فهو الهيئة مع إضافة المضمون والمعنى إليها[1].

ويتشكل بناء القصيدة في إطار النمط أو التصميم الكلي، والذي هو الوسيلة الأساسية للوصول إلى التأليف أو النسيج الفني "فالنمط يمتلك الشكل ويجسد تناقضاته"[2]، داخل البناء من خلال التماثلات والاختلافات في العمل الفني.

ويمكن تصنيف الأنماط البنائية التي يؤسسها الشعر، وفقاً لزمن إنتاجها، فهناك النمط القديم المرتبط بالشعر العمودي والنمط الحديث المتصل بالشعر الحر أو شعر التفعيلة، كما تدخل الموشحات والزجل بضروبها ضمن هذا التصور.

فما يؤرخ لنمط معين هو النسق البنائي الذي أسسه هذا النمط، وليس الزمن التاريخي الذي ولد فيه، سواء كان ذلك على مستوى نتاج الحركة الشعرية أم على مستوى نتاج الشاعر الواحد. ومن ثمّ فما اكتسبه مفهوم البناء من تصور نقدي ومن تطور في محموله الدلالي، يشير إلى إمكانية إخضاعه لأنماط بنائية، يمكن الاشتغال عليه وفق هذا التصور[3].

وعلى هذا المستند؛ فإن قصيدة الجواهري تدخل في بنائها الشعري، ضمن النمط العمودي القديم، وإن كان ثمة قصائد قد أخذت في هيئتها التشكيلية نمط الموشحات وبعضها انتظم بطريقة الشعر الحر، غير أن طابعها العام يغلب عليها نمط البيت.

إن الدارس لنتاج هذا الشاعر عموماً، والمتأمل في بناء القصيدة الجواهرية، يجد حبكة الباني المتمرس، ومهارة المهندس المعماري الضليع، إذ تتراءى هندسة بنائية وتشكيل بديع، يشف عن عمق في الرؤية وإعمال فكر جلي. وألمع مظهر يطالعنا في هذا البناء المحكم، هو (مطلع القصيدة) وبراعة الاستهلال، الذي يعكس مهارة في الأداء وقدرة على امتلاك ناصية القول الشعري.

---

(1) ينظر: المرجع نفسه، ص256.

(2) المرجع نفسه، ص262.

(3) للوقوف والفائدة حول مفهوم بناء القصيدة، ينظر: بناء القصيدة الحديثة في أعمال عبدالعزيز المقالح – طاهر مسعد الجلوب – أطروحة دكتوراة – ص23-31.

1 – 1: براعة توظيف مقاطع الاستهلال:

تبرز أهمية الاستهلال بوصفه مدخل القصيدة وعتبتها الكؤود؛ كونها تتطلب جهداً في إنتاج الكيان النصي (القصيدة). ويعد تقليداً شعرياً عربياً، التزم به الشعراء القدامى قديماً، تعبيراً عن موقف معين أو إبراز قيمة من القيم والعلاقات التي اعتملت في وعيهم، فضلاً عن أنه مظهر بنائي وعنصر جوهري في بناء القصائد.

وقد تعلقت رؤيتهم بالوقوف على الأطلال وفراق الحبيبة أو التغزل بالخمرة، أو كل ما من شأنه تجسيد المواقف الغنائية لدى الذات الشاعرة.

ونال (مطلع القصيدة) أو (الاستهلال) عناية النقاد والأدباء، حتى صار (بوصلة الروح) نحو مناراتها الغامضة، بل كونه المفتاح السحري الذي تتغذى الروح في البحث عنه، فهو الذي يوجه القصيدة نحو مدارات الحلم وغمام الرؤيا[1].

وإذ يغدو الالتزام بأداء هذا الدور في القول الشعري لدى النقاد المعاصرين عائقاً أمام إبداع الشاعر[2]؛ فإن الإمساك بناصية القصيدة ومبتداها يفتح مغاليقها ويضيء دروبها، برؤية تلتمع في مساحتها ملامح التشكل وإشراقات البناء.

ولا نبالغ إذا قلنا: بأن جودة المطلع وحسن الاستهلال من علامات التميز وسر من أسرار الإبداع والتأثير في المتلقي، وإن قبحه ورداءته يمثل مؤشراً لهدم البناء ومفسداً لأريحية القول الشعري.

وعلى هذا الأساس؛ فقد عني الجواهري بِرُوْزِ المطالع وإتقانها، ولم يجد حرجاً في هذا الجهد من حيث تكرارها حتى غدت سمة جوهرية لا تخطئها الباصرة ولا يتجاوزها السَّمع المرهف، معتمداً في ذلك على ثقافته الشعرية ومخزونه التراثي.

لعل هذا الاحتفاء بالاستهلال وتخير المطالع، ناشئ من بواعث الرغبة في التنفيس والبوح عما يختلج أحاسيسه ومشاعره من تماثلات الواقع وتناقضاته، بحسب ما تراها الذات لا بواقعيتها. يضاف إليها دافع الإبداع والتميز، الذي ارتسم في طموحه، متأثراً في ذلك بأسلافه من الشعراء القدامى من جيل المتنبي وأبي تمام وأبي العلاء والبحتري، كما إن حب الترنم[3] مثَّل هاجساً لدى الجواهري ومنطلقاً إيقاعياً لجذب المتلقي، على أننا لا نعني بالاستهلال في هذا المقام البيت الشعري بمفرده، وإنما نعني به المقطع الاستهلالي كاملاً، لأنه – في تدفقه وتجانسه واشتجاره – أشبه بالبيت الواحد في التئام الأجزاء

---

(1) ينظر: الشعر والناقد – د. وهب رومية ص79.

(2) ينظر: الجواهري دراسة وتوثيق – محمد حسين الأعرجي ص246.

(3) ينظر: المرجع نفسه ص246.

وصفاء التعبير. على أن براعة الاستهلال تزداد قيمة حين يغدو حسن المطلع مسكوناً بمضمون المتن الشعري وغرض القصيدة، وهو يسكن استهلالات الجواهري.

ومن روائع الاستهلال التي ترنم بها، وتغنى بنشيدها، ما يتجلى في رائعته (المقصورة) التي يقول عنها: لو فنيت أشعاري كلها لبقيت المقصورة[1]، ومطلعها:

بـرغم الإبـاء ورغـم العـلا	ورغـم أنـوف كِـرام المَـلا
ورغـم القلـوب الـتي تـستفيـ	ـض عطفـاً تحوطُـك حـوط الحِمـى
وإذ أنـت ترعـاك عـين الزمـان	ويهفـو لجرْسِـك سمـع الـدني[2]
وتلتـف حولـك شـتى النفـوس	تجـيشُ بـشتى ضـروب الأسـى
وتُعـربُ عنهـا بمـا لا تـبين	كأنـك مـن كـل نفـسٍ حـشا
فأنـت مـع الـصبح شـدو الرعـاةِ	وحلـمُ العـذارى إذا الليـلُ جـا[3]

إن هذا المقطع الرائع، يعكس البساطة في الاستهلال والعذوبة في التعبير، إنه مقطع إنشادي يحدث هزة في السامع ويبدو في إيقاعه أشبه بهدهدة الأم طفلها حين ترغب في تنويمه، (قلوب تستفيض، وترعاك عين الزمان، ويهفو لجرسك، وتلتف حولك، كأنك من كل نفس، فأنت مع الصبح شدو الرعاة، حلم العذارى). استهلال مفعم بالأريحية والسكينة، ونسيج يَرْشحُ بالإيقاع، وهمس القوافي قيثارة تجري مع الأنفاس في سكون الليل، مدخل يؤسس من خلاله لعوالم ناطقة باسم الوطن، وعلاقات وقيم يعمقها في جدار الزمن، حشد من الأفكار، تتوزع في جنبات المقصورة، كما يتوزع الجند عند قرع الخطوب، ومعالم فكرية ترتسم على لوحة الشعر، ومنها ينبثق مضمون القصيدة، وتتعمق فاعلية الغرض الشعري الماثل فيما بعده من أبيات، وهي قوله:

وأنـت إذا الخطـب ألقـى الجـران	وحـطَّ بكلكلـه فـارتمى[4]
ألحـت بـشعرك للبائـسين -	بـداجي الخطـوب - بريـق المنـى
تـروح علـى مثـل شـوك القتـاد	وتغـدو علـى مثـل جمـر الغـضا[5]

---

(1) ذكرياتي – الجواهري 1/400.

(2) الجرس: الصوت الخفيف والنغم.

(3) جران البعير: رقبته، وكلكله: صدره، وألقى جرانه وحط بكلكله: برك وأناخ.

(4) القتاد: شجر صحراوي شائك، يضرب المثل بقوة شوكه.

(5) المدى: جمع مدية وهي السكين.

وتطـــوي الـــضلوع علــــى نافــــذٍ		مـــن الـــصبر يـــدمي كحــز المُـــدى[1]
- ألم ترانـــي حـــرب الطغـــاة سلْــــ		ـــــمٌ لكـــــل ضـــعيف الـــدُّما[2]
- بمـــــاذا يخـــــوفني الأرذلـــــون		ومـــمَّ تخـــاف صـــلال الفـــلا؟![3]

ومن المطالع الآسرة، والمقاطع الاستهلالية الرائعة أيضاً، ما افتتح به قصيدته (يا دجلة الخير 1964م):

حييـــت ســـفحك عـــن بعـــدٍ فحيـــيني		يـــا دجلـــة الخـــير يـــا أم البـــساتين
حييـــت ســـفحك ظمآنـــاً ألـــوذ بـــه		لـــوذ الحمـــائم بـــين المـــاء والطـــين
يـــا دجلـــة الخـــير يـــا نبعـــاً أفارقـــه		علـــى الكراهـــة بـــين الحـــين والحـــين
إنـــي وردتُ عيـــون المـــاء صـــافية		نبعـــاً فنبعـــاً فمـــا كانـــت لترويـــني[4]

فهذا مقطع رائع، يتلمس الشاعر في هذه الأبيات الطبيعة الإنسانية في إهاب ثورتها وهدوئها، في آلامها وأفراحها، في تحرقها وحنينها إلى ما تصبوا إليه وما حرمت منه بسبب من الأسباب. إننا نلمس في هذا الاستهلال نسيجاً متلاحماً يجسد فيه الشاعر، قيمة الوطن وعظمة الانتماء عبر مساحة من الشوق والحنين إلى وطنه المرموز إليه بدجلة، وما ظفرت هذه البلدة من خير وثروة طبيعية، تسكن ضفافها ومروجها واصطفاف أمواجها. إنه ينفذ من هذا المقطع إلى الواقع، يلمس من خلاله بداهة المتلقي، للتفاعل معه في سياق تحفيزه نحو الوطن والإيمان بحاضره ومستقبله.

إنها مواقف وقيم يحاول صياغتها والتعبير عنها من خلال مقاطع الاستهلال ببراعة فائقة، معتمداً على تكرار النسق اللفظي، جرياناً مع الفكرة والموضوع، ويحركها حتى بدت أشبه بكرة ثلجية، تتعاظم كلما تدحرجت إلى الأمام، ثم تصير إلى كيان وحجم له أبعاده اللافتة. ثم إن للعاطفة المشبوبة دورها في تحريك المشاعر والأحاسيس، فنجد تكرار مفردات المقطع، على نحو يمنحها الفرصة لصياغة الحدث في سلسلة مترابطة من المقاطع، لقد مثلت المطالع الاستهلالية إضاءات متجاوزة نحو العمق الشعري والفكري في آن.

---

(1) الدماء: بقية الروح.
(2) الديوان: 3/ 109، 110، 111.
(3) المصدر نفسه: 4/ 205.
(4) المصدر نفسه: 4/ 205.

2 – 1: الترابط في البنـاء:

اعتمد الجواهري طريقة (المقاطع/ الموارد) في بناء القصيدة، إذ يفتتح مطلعها بمقطع استهلالي، يؤسس من خلاله لموضوعه أو فكرته الرئيسة، ثمّ تتوالى المقاطع تترى، بحرية مدهشة، فلا تقنين ولا تحديد، فمقطع ينتظم في ثلاثة أبيات، وآخر في خمسة وعشرة ويبلغ بعضها ثلاثين بيتاً، حتى ينتهي بالقصيدة إلى خاتمتها.

واعتماده فكرة (المقاطع) قد اقترن بظاهرة (المطولات)، وهي القصائد التي جسد فيها قدرته على النظم منذ الأربعينات، بأبيات تجاوز فيها (المعلقات).

فإذا كانت معلقة طرفة بن العبد هي الأطول بين المعلقات العشر، بعدد أبياتها الـ(103)، فإن الجواهري قد تجاوز في معظم قصائده المائة بيت بل المئة والخمسين بيتاً، مثل: (يوم الشهيد) 195 بيتاً، (باريس) 187 بيتاً، و(هاشم الوتري) 131 بيتاً، (سر في جهادك) 162 بيتاً، و(إلى الشعب المصري) 166 بيتاً، و(خلفت غاشية الخنوع) 123 بيتاً، و(ذكرى المالكي) 138 بيتاً، و(يا دجلة الخير) 165 بيتاً. ولم يتوقف عند هذا الكم فحسب، بل إن (المقصورة) بلغت (237) بيتاً، وإن كانت في أصل نسختها تبلغ (400) بيت، قبل أن تتطاير في نهر دجلة، ولا غرابة في ذلك، فإن قصيدة (أيها الأرق) تجاوزت الـ(500) سطر، وهي قصيدة نظمها الشاعر بطريقة الموشحات.

ويبدو أن طريقة (المقاطع) وطول القصائد يمثلان في نظر الشاعر مظهراً من مظاهر الإجادة[1] في القول الشعري، حاول من خلال هذا الكم إبراز موهبته وقدرته على منافسة الكبار من الشعراء على مر العصور، بل إنه تفوق عليهم من حيث قدرته على الربط بين مقاطع القصيدة على طولها الذي تجاوز الخمسمائة بيت، ومن ذلك قصيدة (باريس)[2]، يقول: "لقد بدأت بقصائد قصيرة لا تتجاوز أبياتها أصابع اليدين، ولكن التراث الذي تلقفته كان يتفاعل مع موهبتي ويدفعني دفعاً، وقد استطالت قصائدي وتوسعت واغتنت بقراءتي لطلائع العصر الحديث التي بدأت تصل إلى النجف عن طريق الصحافة والمجلات"[3].

وإذا كان التكوين الفني في العمل الأدبي يعني إخراج العام إلى خاص، أو بناء شكل خاص من مادة عامة بعد فرض سلوك ذاتي عليها، فإن النّص الشعري يجري على هذا النسق، ويمكننا إدراك هذا التحول في قصيدة (المقصورة) التي نحن بإزائها إذ يدخل بناؤها ومعظم قصائده ضمن هذا التصور.

(1) ينظر: مجمع الأضداد – د. سليمان جبران – ص171.

(2) الديوان: 3/ 209.

(3) ذكرياتي – الجواهري 1/ 93.

وتبرز خصوصية البناء في القصيدة الجواهرية عموماً، من خلال ثلاثة مدارات، الأول: التأسيس للفكرة، الثاني: مساءلة واقع الفكرة، الثالث: تقديم الفكرة. وتقوم قصيدة (المقصورة) على ملمح تكويني وخلق شعري متناسق المقاطع، تتناسل في مضمونها الفكري والفني إلى تسعة عشر موضوعاً، يقدمها الشاعر عبر تقنية (الوصف) في تسعة عشر مقطعاً، بأسلوب دراماتيكي، وعرض بانورامي، متناسق الأجزاء، آخذ في التسلسل المنطقي للأفكار، والتدرج من العام إلى الخاص والانتقال بالعرض إلى الموضوع.

وينطلق الجواهري في بنائها من فكرة (الانتماء) كقيمة جوهرية، وعرض عام، يلج متن القصيدة من خلالها، برؤية ثلاثية الأبعاد، قوامها (الوصف) وغايتها تجسيد (الفكرة) في إطار المشهد العراقي الشامل.

البعد الأول: التأسيس للفكرة:

يمثل هذا البعد منطلقاً جوهرياً لبناء صرح القصيدة الجواهرية وتكوينها الفني، وتلتمع ملامحه في المقاطع الأربعة الأولى من (1-4)، وتتفاوت في طولها بحسب الموضوع الذي تعالجه.

المقطع الأول يتألف من (23) بيتاً، وهو مقطع استهلالي إنشائي، يستشرف من خلاله ملامح الفكرة، فيلجأ إلى إعداد (الذات) ويرسم لها أنموذجاً مثالياً، يحفزها لتقبل الفكرة والوعي بقيمتها الموجبة، ويقدم لها شخصيات مثالية من شعراء جنسه، وممن اعتملت في وعيهم قضية (الانتماء).

بـعلقمـة الفحـلُ أزجـي الـيمين ... أنـي الـذ بمـر الجـني[1]
وبـالـشنفرىْ أن عـينيْ لا ... تلـذان في الـنعم طعـم الكـرى
وبـالمتنبـيْ أن الـبلاء - ... إذا جـدّ - يعلـم أنـي الفتـى[2]

والمهم في هذا النمط من البناء أنه لم يكن عبثاً أو ضرباً من الترف الفكري، وإنما تفجّره المواقف ومعطيات الواقع من الأفكار والمعاني المتسلسلة، إذ يرى أن فكرة تولد فكرة ... وكلمة تذكر بكلمة، وموقف يذكر بموقف، لكي تكون القصيدة نسيجاً مترابطاً، وتتكامل بتناسلها الفكري والأدبي

(1) علقمة الفحل والشنفري شاعران جاهليان عرف عنهما خشونة العيش وصلابة العود.

(2) إشارة إلى بيت المتنبي في مقصوراته:

لتعلم مصر ومن بالعراق - ومن بالعواصم أني الفتى

الديوان: 3/ 110.

والفني[1]، وهو ما أعطى القصيدة - في تصورنا - شكلاً معمارياً وهندسة بنائية مثيرة للدهشة. وغدا لكل قصيدة كياناً مستقلاً وطابعاً يميزها عن غيرها من القصائد، وتظل في مقاطعها محكومة بهذا المحور أو الإطار من أولها إلى آخرها. وهو ما يدفعنا لاختيار قصيدة (المقصورة) ورائعته الشهيرة التي يعتز بها، أنموذجاً، لمحاول من خلاله استكناه حقيقة ما ذهبنا إليه آنفاً، بوصفها الأطول بين قصائده العمودية، على نحو يمنحنا مساحة من التأمل في هذا النظام البنائي المتجاوز.

تنتظم (المقصورة) في (237) بيتاً، موزعة على تسعة عشر مقطعاً [موردأ] وتتخذ من الألف المقصورة (الصّائت الطويل) روياً لها بواقع (156) بيتاً، غلبة هذا الروي هو المسوغ لتسميتها وإن اشتركت مع الألف الممدودة بـ(81) بيتاً. تتراوح مقاطعها بين (5-34) بيتاً، وتحتكم في طولها والقصر إلى رؤية فنية مناطها الموضوع أو (المعادل الموضوعي) في الفكرة الجوهرية، إذ كل مقطع يعبر عن موضوع معين، يجسد لوحة فنية في إطار المشهد الكلي للقصيدة، مثل مقطع (المجد)، (الاستسلام)، (التواكل)، (هضبات العراق)، (الجسر)، (الضفادع)، وغيرها.

ومن ثم فإن قصر المقطع أو طوله يخضع لطبيعة الموضوع الذي يعالجه، حتى يبدو كل مقطع مستقلاً عن الآخر، بيد أنها تظل مشدودة إلى حبل النّص/ القصيدة.

وتبدو القصيدة - في مبناها - أقرب إلى الشكل الدائري، مركزه صاحب المناسبة أو (المقولة/ النواة) في القصيدة، ومن هذا المركز يبدأ كل مقطع جديد، فيستطيل متنامياً بأبياته وصوره حتى يبلغ النهاية، ثم يعود المقطع الجديد، ليبدأ من المركز مرة أخرى[2]، ويتمدد في اتجاه مختلف حتى يبلغ غايته، وهكذا دواليك.

ويقدم المقطع الثاني ملمحاً آخر من هذا البناء، برز ماثلاً في (التضحية) التي يستنهض في (الذات) من خلالها قيم التحرر، بخطاب تحريضي ضد البغي والبغاة، إذ يرى في مقارعتهم، حياة الكرام، مستلهماً من المتنبي الشخصية (المثال) قوله:

على قدر أهل العزم تأتي العزائم ... وتأتي على قدر الكرام المكارم[3]

---

(1) ذكرياتي.

(2) ينظر: مجمع الأضداد ص176.

(3) العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، الشيخ/ ناصيف اليازجي ص401.

وهو بهذه الرؤية يؤسس لملمح ثوري يعبر عنه صراحة بقوله:

ألا مـــن كـــريم يـــسرُّ الكــرام ... بجيفـــه جلْـــفٍ زنـــيم عتـــا

فيـــا طالمـــا كـــان حـــدّ البغـــيِّ ... يُخَـفُّ مـــن فحـــشِ أهـــل البغـــا[1]

وإحياء قيمة الكرامة في وعي (الذات) بالتضحية، والإيمان بها، ليس بالأمر الهيِّن، إذ يتطلب الإيمان بها، قناعة رشيدة، ويقين بقيمتها ووعي بآلياتها، ثم تتوج بشجاعة متوثبة، بوصفها منطلقات الإعداد والقوة في التضحية، وتبرز في المقطع الثالث، بتوصيف مؤلف من أربعة عشر بيتاً، وخلاصتها قوله:

بمـــاذا يخـــوفني الأرذلـــون ... ومـــمّ تخـــاف صـــلال الفـــلا

أيـــسلب عنهـــا نعـــيم الهجـــير، ... ونفـــح الرمـــال، وبـــذخ العـــرا !!؟

بلـــى إن عنـــدي خـــوف الـــشجاع ... وطـــيش الحلـــيم ومـــوت الـــرّدى

إذا شـــئتُ أنـــضجت نـــضج الـــشواء ... جلـــوداً تعـــصَّت فمـــا تـــستوى[2]

وإذ يرفع الجواهري قواعد (الانتماء) بهذين العمودين، المعاناة والتضحية؛ يأخذ مساحة من الرؤية في جوانبهما، ويعقد مقطعاً رابعاً، قوامه خمسة عشر بيتاً، يقيس بها مدى الصدق الفني ويختبر سلامة البناء، عبر مناجاة النفس وترويضها بمجس الأمل والتماعات الخلود، قائلاً:

أقـــول لنفـــسي إذا ضـــمّها ... وأترابهـــا محفِـــلٌ يزدهـــى

- تـــسامي فإنـــك خـــير النفـــوس ... إذ قـــيس كـــلٌ علـــى مـــا انطـــوى

- تـــسامي فـــإن جناحيـــك لا ... يقـــرّان إلاّ علـــى مرتقـــى

- شـــهدت بأنـــك مـــذخورة ... لأبعـــد مـــا في المـــدى مـــن مـــدى

وأنـــك ســـوف تـــدوّي العـــصور ... بمـــا تتركـــين بهـــا مـــن صـــدى[3]

---

(1) الديوان: 3/ 110. الجلف: الرجل الحقير الجافي الطباع، الزنيم: الملحق بالقوم وليس منهم.

(2) المصدر نفسه: 3/ 111.

(3) المصدر نفسه: 3/ 111.

المدار الثاني: الوعي بالفكـرة:

تنشأ الفكرة في وعي الجواهري من رؤيته للواقع، وتجربته الشخصية، التي يسبرها في أعماقه، ويفجرها في حدوس ورؤى قائمة على التوتر والخلق والنفاذ إلى ما وراء الأشياء والظواهر، كالذي ألمحت إليه المقاطع الأربعة السابقة.

وإذ ترتسم ملامح الفكرة على نحو ما ألفيناه في المدار الأول، فإن الوعي بها والإيمان بقيمتها ونجاعتها في التغيير؛ تغدو بواعث ناهضة للاشتغال الشعري في مساحة الواقع، وهي المساحة المشهدية التي تنشئ الصراع وتعمقه بين (الذات) و(الموضوع) كما هو ماثل في المقاطع الثمانية من (4-11) في هذا المدار، إذ يبرز التوتر المفعم بلواعج الأسى على حال الأمة البائس، وحضور الاستبداد بأشكال ومظاهر سالبة، تتجاوز الوعي الاجتماعي وقيم التعايش بين الآدميين.

ينتظم المقطع الأول في (34) بيتاً، واصفاً حال المجتمع العراقي وممارسات الحكام البغاة ضده، مشيراً إلى المؤامرات التي نسجتها القوى الظلامية من بني جنسه، والضغوط الظالمة على البرلمان في سياق الإرهاب أو كبح جماح التحرر والاستقلال، متدرجاً في الوصف لكل المظاهر السالبة في المجتمع من العام إلى الخاص، ثمّ ينتقل إلى المقاطع السادس فيصور الاستسلام بعشرة أبيات ثم ينظر إلى (**المهازيل**) في المقطع السابع بسبعة أبيات، **فالمتحلين** لسمات الأديب بخمسة، ويتدرج إلى **اللاهين** في زوايا المقاهي، ثم يعقد المقطع التاسع لوصف **المتزلفين** وراء التكسب، ولم ينس **المتواكلين**، فينشئ المقطع العاشر ويصورهم في (23) بيتاً، ثم يختتم المدار بالمقطع الحادي عشر، ويقف متأملاً في صروح **المجد**، وكيف البلوغ إليه؟! في (19) بيتاً، ويخلص إلى أن **النضال** بوصفه سبيل التحرر والتقدم.

ويمكننا تفحصها عبر هذه السلسلة المنطقية للمظاهر الطاعنة في المجتمع العراقي وهي كالآتي:

1- المقطع الرابع: **الاستبداد السياسي** (64-97) ومنها قوله:

متى ترعوي أمة بالعراق ... تساق إلى حتفها بالعصا
- تذرّى على الضيم ذرو الهشيم ... ويعرفها الذل عرق اللحا
- متى تستفيق وفحم الدجى ... عليها مشت فيه نار الضحى؟
- إذ رفع اليد للحاكمين ... بدت نُعمْ وهي في زي لا

2- المقطع الخامس: **الاستسلام** (98-107) ومنها قوله:

- ومستسلمين يرون الكفاح ... فوراء مدحوّة تمتطي
- يرون السياسة أن لا يمسّ ... هذا وأن يُتقّى شرّذا

3- المقطع السادس: **عيش المهازيل** (108-114):

وعيش "المهازيل" في ناعم   من العيش من مثله يُستحى

4- المقطع السابع: الانتحال الأدبي (115-119):

ومنتحلين سمات الأديب   يظنونها جبباً ترتدى

5- المقطع الثامن: اللهو في المقاهي (120-125):

ولاهين عن جِدّهم بالفراغ   زوايا المقاهي لهم منتدى

6- المقطع التاسع: التزلف الرخيص (126-138):

- وعار تحلى بثوب الأديب   وممّا يزكّي أديباً خلا

- ومن تبعات النفوس الكبار   بين اليراع الرخيص احتمى

7- المقطع العاشر: وصف المتواكلين (139-161):

يقولون إن يداً في الغيوب   تديرُ على الأرض حكم السما

8- المقطع الحادي عشر: النضال سبيل التحرر:

وشرّ "السهام" رواء النعيم   وشرّ "النّصال" بريق الغنى

المدار الثالث: إخراج الفكـرة:

ليس المدار الثالث بدعاً في بناء قصيدة (المقصورة)، وإنما يدخل ضمن عملية الخلق الإبداعي، وهندسة البناء الفني الذي يتمتع بهما الجواهري في نظم الشعر، إذ يمثل ظاهرة فنية، تتراءى ملامحها في معظم قصائده الشعرية، وبخاصة (المطولات) التي شكل جزءاً هاماً في نسيجها البنائي.

ويبدو أن غاية الجواهري من إنشاء هذا المدار؛ هو ترسيخ الوعي النهضوي المتحرر لدى (الجمهور) المتلقي، بمثاليته التي يؤمن بها، وينشد تحقيقها في الواقع، إذ لا ينظر إلى المجتمع ليستمد منه مثاليته، وإنما يخلق هذا المبدأ عبر فكرته الجوهرية، سواءً كانت هي (الانتماء) أم (الحرية) أم (الاغتراب) أم (المثال)، وعلى المجتمع أن ينكرها، أو يؤمن بها بوعي نهضوي في إطار حركة التغير والإصلاح وبلوغ المجد الذي يتطلع إليه الشاعر.

ومن ثم فإنه يحرص على إخراج **(الفكرة/ القصيدة)** برؤية فنية، تتجلى معالمها بدون تعريض كنائي أو تعقيد أسلوبي ليفهمها لدى العامة والخاصة.

واستناداً إلى هذا المبدأ الفني، فإن الشاعر في هذه القصيدة (المقصورة) يبلغ خاتمته بمدار ثالث يتوزع على سبعة مقاطع شعرية، تبدو في تسلسلها حلقات مترابطة لتعزيز فكرة (الانتماء) في وعي (الجماهير/ المتلقين)، والتفاعل مع الشاعر في قضيته ومواقفه، وتتفاوت في طولها بحسب الموضوع. والجدير بالإشارة في هذا المقام/ المدار، أن عملية الإخراج وتقديم الفكرة لا تتبدى إلاّ في المقطع الأخير،

ولنا أن نتأمل خيوطها ونسيجها المقطعي في أنشودته الغنائية، وهو يعزف على أوتـار الطبيعـة العراقيـة، وهي كما يأتي:

المقطع الأول: سلام على هضبات العراق (181-189):

وفي هذا المقطع يتغنى الجواهري بالهضبات والجبال والنخيل ودجلة والشطيها، وينتظم في تسعة أبيات، ومنه قوله:

سـلام علـى هـضبات العـراق ... وشـطيه والجـرف والمنحنـى
علـى النخـل ذي السعفات الطـوال ... وعلـى سـيّد الـشجر المقتنـى
ودجلـة زهـو الـصبايا المـلاح ... تُخـوّض منهـا بمـاء ضـرى[1]

المقطع الثاني: وصف القمر والنجوم (190-194) في أربعة أبيات:

سـلام علـى قمـر فوقهـا ... عليهـا هفـا وإليهـا رنـا
ونجـم تغـوّر مـن حبهـا ... ونجـمٌ عليهـا ادّنـى فـادّلى[2]

المقطع الثالث: وصف الجسر وما فيه (195-200) في ستة أبيات ومنه:

على الجسر ما انفك من جانبيه ... يتيح الهوى من عيون المها[3]

المقطع الرابع: وصف الضفادع (201-213) في أربعة عشر بيتاً:

سـلام علـى جـاعلات النقيـق ... علـى الـشاطئين بريـد الهـوى
تقـافز كـالجن بـين الـصخور ... وتنـدس تحـت مهيـل النقـا[4]

---

(1) الديوان: 3/ 117.

(2) المصدر نفسه: 3/ 118.

(3) المصدر نفسه، والبيت إشارة إلى بيت علي بن الجهم:

عيون المهابين الرصافة والجسر ... جلبن الهوى من حيث أدري ولا أدري

(4) المصدر نفسه، مهيل النقا: كومة الرمل.

المقطع الخامس: وصف الليل (214-220) في سبعة أبيات، ومنها قوله:

سجا الليل إلاّ حاماً أجد | هديلاً وترجيع كلبٍ عوى
وديكاً يؤذن في جمعهم | وبوماً زقا وسحيلاً ثغا[1]

المقطع السادس: وصف الحقول، في عشرة أبيات وأبرزها قوله:

سلام على عاطرات الحقول | تناثر من حولهن القرى
كأن يدي خالق مبدعٍ | تخيل عريتها وارتأى
يمرّان فوق الرّبى والسفوح | ويخترقان سدوف الدجى

المقطع السابع: تجليات الانتماء (الشاعر/ الوطن) في سبعة أبيات خلاصتها قوله:

سلام على بلدٍ صنته | وإيّاي من جفوةٍ أو قلى
كلانا يكابد مرّ الفراق | على كبدينا ولذع الشوى

إن في هذا النسيج المتلاحم والعرض المُتناسق والتسلسل المنطقي لمقاطع القصيدة، وترابط علاقاتها، ما يجسد براعة الشاعر محمد مهدي الجواهري ومهارته في التعامل مع الموضوع وبلورة الفكرة، وإعطاء كل مقام حقه من التعبير، بل إن التنقل بين المقاطع وتوزيعها بالكيفية والكم عبر تقنية الوصف التي الحنا إليها، قد أسهم في تحقيق الوحدة العضوية للقصيدة وحفظ لها ماءها الشعري، ومستواها الإبداعي.

يزداد الإعجاب بهذا البناء أن استطاع الشاعر المحافظة على المستوى الفني للقصيدة، لاسيما أن طولها أحياناً قد يتسبب في إحداث نوع من الفتور في أعصابها، غير أن الثروة اللغوية ورؤيته الفنية للتشكيل الصياغي، وتوالد الأفكار وتناسلها؛ قد وهب القصيدة مقومات الصنعة والإبداع.

3 – 1: التنوع في العرض والوحدة في الموضوع:

من الظواهر الفنية التي تعكس حسن التصرف والإجادة في شعر الجواهري ظاهرة التنوع في عرض الموضوع بأنماط متعددة من الوصف والتعبير، ويبدو أنها تقنية أخرى تدخل ضمن رؤيته الفنية لإخصاب القصيدة، وتحقيق أعلى درجات القبول والتأثير في المتلقي.

(1) سجا الليل: خيّم وهدء السحيل: الثعلب.

كما إن لحساسية الموضوعات وأهميتها لدى الشاعر بواعث في تكرار الموضوعات، إذ التكرار يعمق الشعور بالحدث ويضمن فاعليته في التأثير والفهم. وإن دل هذا التنوع على شيء، فإنما يدل بوضوح على سعة ثقافة الشاعر وغزارة صوره وإلمامه بألفاظ اللغة وتراكيبها[1].

وهو ما صبغه الجواهري، فقد نظم العشرات من القصائد المتناظرة، تتقارب في معالجة الموضوعات أو تتباعد في أزمنتها، غير أن التنازع في عرض الموضوع يبقى هو السمة الجوهرية في نظمها، وارتسمت هذه السّمة في شعره من وقت مبكر، إذ نظم ثلاث قصائد في موضوع واحد. ونظم أربع قصائد يتغنى فيها بمدينة (بغداد) حاضرة التاريخ الإسلامي ومركز النهوض الحضاري، تحت مسمى المدينة نفسها، منها ثلاث قصائد تبدو متقاربة الزمن، نظمت في العشرينات، بينما انتظمت الرابعة في الثمانينات، وتتفاوت كماً وكيفاً، على النحو الآتي:

- الأولى: في بغداد 1924م : 29 بيتاً.
- الثانية : بغداد 1925م : 17 بيتاً.
- الثالثة : بغداد على الغرق 1927م : 43 بيتاً.
- الرابعة: بغداد 1980م : 29 بيتاً.

وكلها تدور حول (بغداد) والتغني بها، وبطبيعتها الخلابة، بألوان شتى من التعبير، بين الوصف والرثاء والفخر والحماسة، ويمكننا تأملها وإدراك الروعة في هذا التنوع من خلال الشواهد الآتية:

يقول في قصيدة (في بغداد 1924م) وعددها (29) بيتاً:

يا نسمة الريح من بين الرياحين ... حيي الرُصافة عني ثم حييني
إن لم تمري على أرجاء شاطئها ... فليت لم تحملي نشراً لدارين
يا ربة الحسن لا يُحصى لنحصرَهُ ... وصفٍ فكل معانينا كتخمين
فالشمس كلُّ بروج الأفق تصحبها ... سيراً وتسري إلى برج بتعيين
هيهات بعد رشيد ما رأت رشداً ... كلا ولا أمنت من بعد مأمون[2]

ويقول في قصيدة (بغداد 1925م) وعددها (17) بيتاً:

خذي نفس الصبا بْغدادُ إني ... بعثت لك الهوى عَرضاً وطولاً
يذكرني أريجٌ بات يهدي ... إليَّ لطيمَةَ الريح البليلا

(1) مجمع الأضداد – سليمان جبران ص171.
(2) الديوان: 1/ 181، 182.

هــــواءك إذ نهـــشٌ لـــــه شمـــالا ومـــــاءك إذ نــــصفقه شمـــــولا
خـــذي ســجع الحمـــام فـــذاك شــعرٌ نظمنـــــاه فرتّلــــــه هـــــــديلاء[1]

وفي القصيدة الثالثة (بغداد على الغرق 1927م)، وعددها (43) بيتاً، يقول:

بـــدتْ خَـــوداً لهــا الأغــصان شــعرُ ودجلـــة ريقهـــا والـــسّفحُ ثغـــرُ
علـــى بْغـــدادْ مـــا بقيـــت ســـلام يَـــضوعُ كمـــا ذكـــا للـــورد نـــشر
سمـــت تزهـــو علـــى الـــسفحين منهـــا قـــصور ملؤهـــا زهـــو وكـــبر
إليـــك الـــشعر يـــا بغـــداد عقـــداً تناســـــق لؤلــــؤ فيــــه ودرّ[2]

وفي الرابعة وهي قصيدة (بغداد) المنظومة عام 1980م، يصفها بقوله:

لا درَّ درّكِ مـــــن ربـــــوع ديـــــار قـــرْب المـــزار بهـــا كبعـــدِ مـــزارِ
يهفـــو الـــدوار بـــرأس مـــن يـــشتاقها ويـــصاب – وهـــو يخافهـــا – بـــدوار
لكـــأن طيفـــك إذ يطـــوف بروضـــة غنّــــاء يمــــسخها بــــسوح قفــــارِ
أفانـــــتِ دار شـــــيبةٍ وفتـــــوةٍ يـــصبى بهـــا أم أنـــت دارُ بـــوار؟[3]

ومثلت قضية فلسطين واغتصابها هاجساً شغل اهتمامه، وأرق أحلامه؛ فوهبها أربع قصائد كاملة، في أزمنة متقاربة نسبياً، إذ نظم الأولى في العام 1929م بعنوان (فلسطين الدامية)[4]، وتتألف من (44) بيتاً، ونظم الثانية في العام 1938م، والثورة الفلسطينية ضد الاستعمار البريطاني على أشدها بعنوان (يوم فلسطين)[5]، جاءت في (18) بيتاً، أما الثالثة والرابعة فقد نظمهما في العام 1948م أثناء المعارك التي أشعلها المجاهدون دفاعاً عن الأرض خلال عمليات التهجير، وقد أوردهما متتابعتين في الجزء الثالث من الديوان تحت عنوان (فلسطين والأندلس)، وتتألف من أربعة أبيات و(يوم فلسطين) ويتوزعها مئة وبيت.

---

(1) الديوان: 1/ 243.
(2) المصدر نفسه: 1/ 313، 314.
(3) المصدر نفسه: 5/ 287.
(4) ينظر: المصدر نفسه 1/ 395.
(5) ينظر: المصدر نفسه 2/ 311.

والقصائد الأربع تجسد الوعي الثوري لدى الشاعر وتصوّر واقعاً مأساوياً يعيشه الشعب الفلسطيني، ويصف قضية وطن، مهدداً بالمحو التاريخي وليس تكويناً اجتماعياً مهدداً بتصفية وجوده السياسي أو الاقتصادي فحسب وإنما وجوده الإنساني، ويستحضر في هذا الموقف من القصائد حالة الأندلس التي أفضت المؤامرات إلى اغتصاب الأرض وإنهاء الخلافة الإسلامية إلى اليوم.

ونجده يكتب قصيدتين في الشعب المصري (سر في جهادك)[1] وعددها (162) بيتاً، و(إلى الشعب المصري)[2] وعددها (169) بيتاً، في زمن متقارب، وقد أوردهما متتابعتين ضمن الجزء الثالث من ديوانه، كما وصف دم الشهيد، وقيمة الشهادة في أكثر من قصيدة، تتوزع في ديوانه بعناوين متفرقة، وخص هذا الموضوع بخمس قصائد كاملة، تتفاوت في عدد أبياتها بين 57-195 بيتاً:

- قف بأجداث الضحايا 1948م : 57 بيتاً
- أخي جعفر 1948م : 96 بيتاً
- يوم الشهيد 1948م : 195 بيتاً
- دم الشهيد 1948م : 103 أبيات
- الدم الغالي 1951م : 58 بيتاً

والقصائد في مجملها تقدم (دم الشهيد) في سياق الوعي الثوري والشعور الجمعي، بالتحرر والاستقلال، بأوصاف تجعل من السائل الأحمر واهب الكرامة وبإراقته تبلغ الشعوب مجدها.

يقول في قصيدة (قف بأجداث الضحايا):

يا شباباً صبغوا الأرض دماً ... كان في وَجنة سفر المجد خالا
منح الباغي هواناً وصغىً ... وحبا الأمة زهواً واختيالاً
أكثروا من دمكم تستكثروا ... من فم التاريخ مجداً وابتهالاً
فهو ظمآنٌ إلى أمثاله ... لا دماءُ خثرت فهي كُسالى[3]

(1) ينظر: الديوان: 3/ 269.

(2) ينظر: المصدر نفسه 3/ 287.

(3) ينظر: المصدر نفسه 3/ 150. الصغي: مصدر صغى، يصغي: مال.

ويقول في قصيدة (أخي جعفر):

أتعلـــم أم أنـــت لا تعلـــمُ ... بـــأن جـــراح الـــضحايا فـــم
فـــم لـــيس كالمُـــدَّعي قولـــةً ... ولـــيس كـــآخر يـــسترحم
يـــصيح علـــى المـــدقعين الجيـــاع ... أريقـــوا دمـــاءكم تُطْعَمـــوا[1]

كما يقول في (يوم الشهيد):

يـــوم الـــشهيد طريـــق كـــلِّ مناضـــلٍ ... وَعْـــرٌ ولا نُـــصُبٌ ولا أعـــلامُ
ســـيجاز شـــهرٌ بالعنـــاء وآخـــرٌ ... ويُخـــاض عـــام بالـــدماء وعـــام
ســـتطير في أفـــق الكفـــاح ســـواعد ... وتطـــيحُ في ســـوح الكرامـــة هـــام
ســـيعالج البـــاغي بنَـــضحٍ مـــن دمٍ ... حتـــى تـــسكّن شـــهوةٌ وعُـــرامُ[2]

أما في قصيدة (دم الشهيد) فيقول:

شـــباب اليـــوم إن غـــداً مـــشوق ... يمـــد لكـــم ليحـــضنكم ذراعـــا
رصـــاص البغـــي يفجـــركم ليجـــري ... دمٌ يزكـــو بـــه الـــوطن ازدراعـــا[3]
ويخـــضب مـــن ريـــاض المجـــد حقـــلٌ ... يُـــراح القـــادمون! بـــه انتجاعـــا[4]

إن هذه الرؤية في معالجة الموضوعات، بهذه الغزارة الإنتاجية، والقدرة على العرض المتنوع للموضوع الواحد، بما يربو على (500) بيت كما يتجلى في وصف (دم الشهيد)، ودونما تكرار للصور أو التعابير، ليدلُ دلالة واضحة على قدرة الشاعر الجواهري الفائقة في التعبير، ومهارته في الوصف والتصوير، حتى لكأنه يفوق أقرانه من الشعراء على مر العصور.

---

(1) الديوان: 3/ 155.

(2) العرام: القسوة والشدة. المصدر نفسه 3/ 164.

(3) الازدراع: الزرع.

(4) المصدر نفسه 3/ 176. ويراح: ينزل به القادمون طلباً لخيره.

ثانياً: مجاوزة النسق التعبيري (المتخيل السردي أنموذجاً):

يشير مفهوم (المتخيل السردي) في معناه العام إلى حالة من النشاط الذهني والفعل الإدراكي للأشياء التي تبرز أمام الشاعر في مشهد متحرك من الواقع، للدلالة على قيم وتجسيد علاقات أو مواقف إنسانية معينة.

ويدخل هذا النشاط ضمن عملية (الخلق الشعري)، التي تتفاعل في حمأتها متوالية من الأنساق والعلاقات المتشابكة في دلالاتها بين الواقع والمتخيل، والتي تتحول بموجبها الأشياء والموجودات من عناصر مادية إلى نظام لغوي له قوانينه، أو بنية نصية لها مضمونها الدلالي وملمحها الإبداعي.

ويرتبط (المتخيل السردي) في وعي الشاعر بقوة إدراكية يحاول من خلالها النهوض بالنص الشعري وتجسيد المواقف الإنسانية والقيم التي يشتغل عليها، بأنماط جديدة من الأنساق التعبيرية، تقوم على الابتكار وخلق المعطيات التي يتفاعل معها المتلقي بنوعٍ من الإثارة والانفعال والإيحاء.

وإذا كان السَّرد من خصائص القصة والرواية أو المسرح؛ فإن استعارته إلى النص الشعري يتم لصالح موقف الشاعر من واقعه ورؤيته له، ويغدو محاولة لنقل الفعل القابل للحكي من الغياب إلى الحضور، وجعله قابلاً للتداول، سواءً كان الفعل واقعياً أو تخييلياً، وسواء تم التداول شفاهاً أو كتابة[1].

وتتم العملية السابقة بإزاحة السرد عن قوانين جنسه الأدبي، وتوظيفه شعرياً، إذ لا يمكن أن نعد القصيدة رواية ولا قصة، وإنما تكتسب خاصيات السرد من حيث المتخيل والأداء، ذلك أن الأصل في القصيدة يكمن في الخيال الخلاق، بينما في أجناس الحكي الأدبي – القصيدة والرواية، يبقى الأصل في الخيال التركيبي[2].

وما يهمنا في هذا المتخيل هو قدرته على التأثير وجذب المتلقي، بمنطق التجاوز الوظيفي للإنسان العادي، وتوليد الطاقة التعبيرية في النص.

. واستناداً إلى هذا المعطى، فقد أسهم (المتخيل السردي) لدى الجواهري في تقديم مادة سردية من خلال القصيدة، ارتسمت فيها ملامح العصر بتوصيف جديد يتسم بالتوتر والصراع، واحتدام الرؤى، واتسعت بنيتها لكل مظاهر الواقع وتناقضاته وصراعاته وأزماته ومأساوية عوالمه وحرارة إيقاعاته، حتى

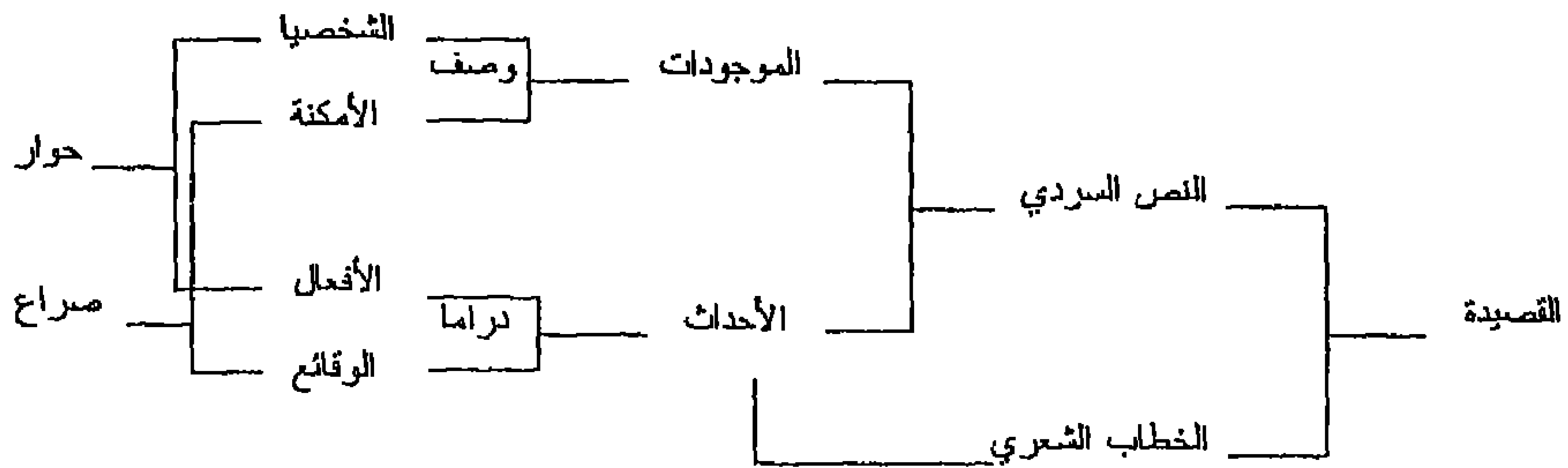
---

(1) السَّرد العربي، قضايا وإشكالات – سعيد يقطين – علامات – النادي الأدبي الثقافي – سبتمبر 1998م ص122.

(2) ينظر: السّردي والشعري: حدود التمفصل والنماذج – صدوق نور الدين – مجلة الفكر العربي المعاصر – ع38 – بيروت ص60.

بدت أشبه بنصوص درامية لها طابع التمثيل والمسرح، ومن ثمّ فقد وهبت نفسها للمتلقي، بتوافق مدهش، في تجانسها وشفافيتها وعمقها الدلالي.

ويبدو أن مهيمنات (المتخيل السّردي) لدى الشاعر تتجلى في مجموعة من المظاهر الفنية والأسلوبية وأبرزها رسم الشخصيات وتعيينات المكان والحواريات والتلفظات وأفعال السرد وأحداثه وتجليات الصراع الدرامي. ويمكننا تناولها تبعاً لما توضحه الترسيمة الآتية:



ولعل في هذه الترسيمة جانباً من حركية القصيدة وفاعلية دلالات (المتخيل السردي) في تشكيل الموجودات وبناء الحدث الواقعي، وتجسيد الصراع الدرامي المفعم بالتوتر، وهي مركز الثقل الشعوري محور الارتكاز في إحداث لذة النص وطاقة التأثير في المتلقي.

كما يتواشج في هذه الترسيمة مجموعة من العلاقات السردية، ومقومات السرد الشعري التي تؤدي وظائف مشتركة عبر آليات الحوار والصراع ورسم الشخصيات، وتعيينات الأمكنة وعلاقتها بالزمن، وارتباط ذلك بالأحداث، حتى تشكل في مجملها بنية الرؤيا الفنية[1].

وإن اختبار فاعلية هذا الملمح السردي، بمجهر التحليل والوقوف على أبعاده ومدلولاته، سيتيح لنا – عبر مظاهر ثلاثة، نسميها لاحقاً في هذا المبحث – التعرف على طاقة (المتخيل) وأثره في إغناء القصيدة الجواهرية، بمنطق فني يجمع تناثرها ويوحد بين متفرقاتها.

---

(1) ينظر: بنية الرؤيا – د. رياض القرشي – إصدارات وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، ط 1425هـ– 2004م ص39.

1 - النزعة الدرامية:

يرتبط مفهوم (الدرامية) أو (الدراما) بمعنى الفعل أو الصراع أو الفعل الذي لا يخلو من عنف[1]، والنزعة الدرامية هي حالة من التفكير الدرامي، الذي لا يسير في اتجاه واحد وإنما يأخذ دائماً في الاعتبار أن كل فكرة تقابلها فكرة، وأن كل ظاهر يستخفي وراءه باطن، وأن التناقضات وإن كانت سلبية في ذاتها، فإن تبادل الحركة بينها يخلق الشيء الموجب، ومن ثمّ كانت الحياة نفسها إيجاباً، يستفيد من هذه الحركة المتبادلة بين المتناقضات، فإذا كانت الدراما تعني الصراع؛ فإنها في الوقت نفسه تعني الحركة؛ الحركة من موقف إلى موقف مقابل ومن عاطفة أو شعور إلى عاطفة أو شعور مقابلين، ومن فكرة إلى وجه آخر للفكرة[2].

وتوظيف (الدرامية) في الشعر؛ يملأ كيان النّص الشعري توتراً وفاعلية، وتنتج دلالات متجددة، ومن ثم فهي تعكس حالة من تطور الوعي الفكري والسياسي والثقافي والاجتماعي والفني لدى الشاعر. ذلك أن (الدرامية) ترفع مستوى التعبير الموضوعي في لغته وصوره وإيقاعه وبنائه الكامل، والمعقد وتطوير الانفعالات والعواطف والارتفاع بها إلى مستوى متعدد من القيم والمعاني الفكرية والجمالية.

ومن ثم فإن هذا النمط من التعبير مسلك لا يبلغه إلاّ من شمّر سواعد التجريب وامتلك مقومات الصياغة واعتمل في وعيه حقيقة الشعر والنهوض الإبداعي بهذا الفن، كما لا تتيسر آلية الدراما إلا لمن استوعب قوانينها وأدرك أبعادها، بتجربة ناهضة يستضيء فيها الشعري بالفكري، وقرأ الواقع، فأنتجه بسحنة فنية ذات إيحاء وتأثير.

كما إن تشكيل القصيدة بهذا النمط الفني، يستدعي توظيف مفردات ذات طابع خاص، وخلق مجاورات ومحاورات بين الألفاظ، أو استعمال الرموز والأساطير أو الاستعانة بتقنية التمثيل المسرحي بكل مقوماته، ويدخل فيها الحوار بنوعيه (الداخلي والخارجي، المونولوج/ الديالوج)، الأمر الذي يتطلب دور الشاعر المبدع وخبرته في بناء نصه الشعري على شاكلة مطردة، تنأى بالقصيدة عن التكرار في الجمل والعبارات المستهلكة، والنأي عن الغنائية المفرطة.

---

(1) درامية الشعر – عبدالواحد لؤلؤة – مجلة الأقلام ع4، 1990م ص29، نقلاً عن: شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية، ص242.

(2) الشعر العربي المعاصر (ظواهره وقضاياه الفنية) – د. عز الدين اسماعيل – دار العودة – بيروت، ط5، 1988م، ص279.

وعلى ذلك فإن الدرامية تشكيل لغوي، يبطن أكثر مّما يظهر، حتى صارت خلقاً جديداً في الأسلوب الشعري، بعلاقات ومضامين جديدة، يُنصهر فيها الوصف (الغنائية).. لإنجاز وظائف داخل النسيج النصي، والفاعلية اللغوية والتصويرية وحركة التلفظات[1]، وتناوب الضمائر بين حضورها والغياب.

إن فكرة (الصراع) التي قامت عليها الدرامية تلتقي مع رؤية الجواهري للواقع، ومن ثم فقد أدرك قيمة هذا اللون ودوره في إغناء القصيدة، حتى بدت كأنها السمة الجوهرية في تشكيل قصائده.

وتتخذ في شعره تشكلات عديدة منها ما هو مسرحي مباشر يظهر في اعتماده أسلوب الحوار، أو ما هو قائم على المتناقضات والثنائيات الضدية، التي تتفاعل لفظياً لإحداث التوتر والصراع، أو استحضار أساليب أخرى مثل السخرية وتوظيف الرموز والأقنعة، على أساس أنها تُتنوع على نفسها، وتتوالد بشكل ملفت، وإن كان تناقض أو تقابل الجمل والعبارات المكررة هي أبرز تشكلاتها[2].

ويبدو أن (الحوار) أول ملمح درامي يطالعنا في شعر الجواهري ويأخذ شكلاً من أشكال التفاعل اللفظي، إذ من الطبيعي بحسب (باختين) ألاّ يكون الحوار بمعناه الضيق، سوى إحدى صيغ التفاعل اللفظي، لكن يمكن أن نفهم الحوار بمعناه الواسع، أي ليس فقط كتبادل بصوت عالٍ، يستدعي تحاور أفراد متواجهين، ولكن نعني به تبادلاً لفظياً كيف كان نوعه[3].

ويبرز دور اللغة في توجيه الحوار حين يكون طرفا الحوار من مقترحات الشاعر على نصه، الذي يأتي على شكلين: حوار ذاتي ينقسم فيه الصوت الأساسي للنص على نفسه، فيتخارج وإياها ويقف أمامها محاوراً ذاته فيسمى (المونولوج)، ذلك الحوار الداخلي، وفيه يتحدث الشاعر إلى نفسه بحوار، ساعة أن يحدث انشطار نفسي في لحظات تأزمية أو شعوره بالاستلاب، فينكفئ على شجنه الداخلي في تلك اللحظات[4]، والشكل الثاني: الحوار الثنائي الذي يتضمن صوتين مختلفين يسهمان – بحوارهما داخل النص الشعري – في بناء رؤية الشاعر لعالمه وموقفه الجمالي[5]، ويسمى (الديالوج) أو الحوار الخارجي.

---

(1) مرايا نرسيس – الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، ص31.

(2) المرجع نفسه، ص153.

(3) ينظر: الخطاب الشعري عند محمود درويش – د. محمد فكري الجزار، دار إيتراك بالقاهرة، ص118.

(4) ينظر: المرجع نفسه، ص46.

(5) ينظر: المرجع نفسه، ص118.

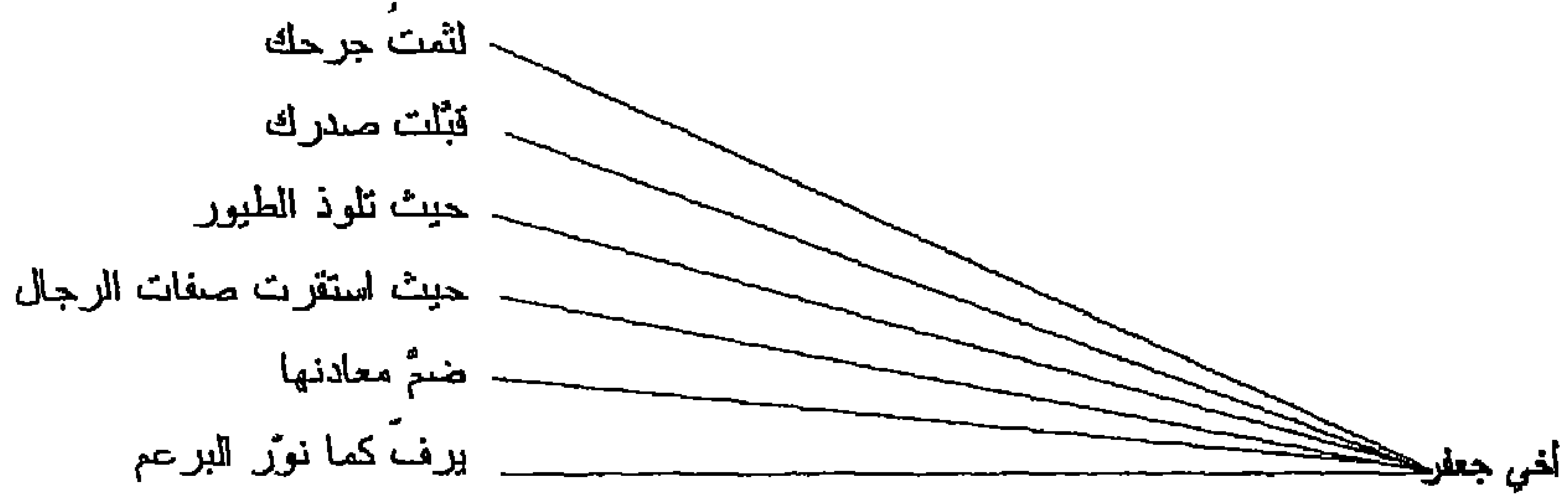
أ) الحوار الداخلي (المونولوج):

ومن تجليات الشكل الأول (الحوار الداخلي/ المونولوج) قوله في قصيدة (أخي جعفر):

أخـــي جعفـــراً يـــا رواء الرَّبيـــع ... إلى عفـــنٍ بـــاردٍ يُـــسلم[1]
لَثَمْـــتُ جراحـــك في فتحـــةٍ ... هـــي المـصحفُ الطُّهـرُ إذ يُلـثمُ[2]
وقبَّلـــتُ صـــدركَ حيـــث الـصَّميم ... مـــن القلـــبِ، منخرقـــاً، يُخـــرَمُ
وحيـــثُ تلـــوذُ طيـــورُ المُنـــى ... بـــه، فهـــي – مفزَعـــةً – حـــوَّمُ
وحيـــثُ اســـتقرت صـــفاتُ الرجـــال ... وضـــمَّ معادنهـــا مـــنجَم[3]
وربَّـــتُّ خـــداً بمـــاء الـــشباب ... يـــرفُّ كمـــا نـــوَّر البُـــرعمُ[4]

إن هذا المقطع الحواري يتسم بطابع التراجيديا والمأساة، التي تعكس انكسار الذات ويعبر عن ذروة التأزم النفسي من تناقضات الخارج (الواقعي)، فيلجأ إلى الداخل حيث تنكفئ الذات الشاعرة على نفسها لإنجاز (المونولوج) عبر الرثاء الدرامي، المفعم بالجراح، ومحاولة تجاوز الأحزان والآلام، ومواجهة الخارج بتفاعلاته المتناقضة.

إن ذلك ما يتوارى خلف المقطع، وتتراءى من خلال خيوط الدراما الموصولة بعقدة الحدث، وهي الفكرة المركزية للسرد[5]، كما هو ماثل في الترسيمة الآتية:



(1) العفن البارد: يراد به هنا القبر، ورواء: بهاؤه ولطفه.

(2) الفتحة: إشارة إلى فوهة الجرح المفتوحة.

(3) حيث استقرت صفات الرجال: يراد به القلب.

(4) ربَّت: بتشديد الباء أي ضرب بلطف، الديوان: 3/ 157.

(5) ينظر: نظريات السَّرد الحديثة – والاس مارتن – ترجمة حياة محمد، عالم المعرفة – الكويت، ص104.

إن الشاعر يلامس بؤرة التوتر أو عقدة الحدث من خلال الحركة الدرامية التي تديرها الأفعال، وحركة انتقال الضمائر وتناوبها بين الحضور والغياب، وتساندها (حيث) الظرفية، التي توحي بالإشارة إلى تلك البؤرة وذلك الحدث.

ويبدو أن فاعلية هذا النمط من الحوار الدرامي، تتجلى في الأفعال؛ لأنها تنتج المواقف وتجسد الصراع عبر أساليب المساءلة والجدل والسخرية والتحريض وغيرها كما في (الصحراء في فجرها الموعود) قوله:

سـاءلتُ نفـسي بمـا يعيـا الجـوابُ بـهِ ... ومـا أُرِيـد لـه عـذراً فـلا أجِـدُ
مـا بـال ْمدريـدْ تـشكو العـسر معـدتها ... وتـستزيد بمـا لا تهـضم المعـدُ
أتـشرب البحـر في حلقومهـا علـقٌ ... وتقـضمُ الـصَّخرَ في أسـنانها دَرَدُ
ويـسخر الخلـقُ منهـا إذ يـرى عَجَبـاً ... صـحراءَ مزروعـةً بـالموت تـزدردُ
فـرَّت بأجنحـةٍ شُـدَّت بجانحهـا ... فلتنفـرد نحونـا إبَّـان ينفـردُ(1)

وقوله في قصيدة (يا ابن الثمانين):

سـلني أجبـك بمـا يعيـا الجـواب بـه ... وإن ينـل منـكَ إشـفاقٌ فـلا تـسلِ
فقـد تقرّحـتُ حتـى العظـم مـن شـجنٍ ... دامـي الـشكاةِ بلـوح الـصَّدر معتمـلِ
أجبـك عـن نـصب أعـلام ْمقلمّـةٍ ... غُفْـلٍ، شـتاتٍ، إذا كـشَّفتهم هُمُـلِ
ْوللتماثيـلْ يـستوحى بهـا ْمُثـلٌ ... خـير مـن البـشر الخـالين مـن مُثـلِ(2)

إن مساءلة (الذات) – من الداخل بـ(ساءلت نفسي بما يعيا الجواب به) كما هو في المقطع الأول، أو من الخارج بـ(سلني بما يعيا الجواب به) كما هو ماثل في المقطع الثاني – تعد مناورة شعرية، لإحداث اللذة الدرامية وإنتاج (المونولوج)، وبين (السؤال) و(الإجابة) يتولد الحدث ويبرز الصراع الدرامي.

فالشاعر في المقطعين يبدو أشبه بالواقف أمام المرآة، تارة يخاطب نفسه بمناجاة داخلية عبر (ساءلت نفسي) وتارة أخرى يخاطب صورته التي يراها في (المرآة) (سلني أجبك)، وفي كلتا الحالتين يبرز الشاعر في حالة من الحوار الداخلي مع الذات، تعبيراً عن لواعج الرغبة في الفكاك من قيد

(1) الجانح: الضلع، الديوان: 5/ 161.

(2) المصدر نفسه: 5/ 295.

الاغتراب النفسي القابع بين جوانحه، إذ هو القيد الذي أصابه بالإعياء ومنعه من الإجابة.

ثم إن للأفعال دوراً في إبراز هذا الصراع النفسي، بين (الذات) و(الموضوع) وإن تأملها يكشف حالة الانشطار والتأزم التي يعيشها الشاعر:

(أ)	(ب)
– ساءلت نفسي	يعيا الجواب
– أتشرب البحر	تقرّحتُ حتى العظم
– تقضم الصّخر	دامي الشكاةِ
– فرّت بأجنحةٍ	----------
– شدّت بجانحها	----------

كما إن الحوار الداخلي لدى الجواهري يتخذ أشكالاً أخرى من الأساليب، فهو أحياناً يحاور نفسه عبر وسائط معنوية، ومنها (النديم) أو (الأرق) على سبيل المثال كما هو ماثل في قوله:

مرحباً: يا أيها الأرقُ فحمة الديجور تحترقُ[1]
والنجوم الزهر تفترقُ فيجرُ السابح الغرقُ
شفَّ ثوبٌ للدجى خلقُ وخلا من لؤلؤٍ طبقُ

ومشى صبحٌ على خدَرِ
كغريبٍ آب من سفرِ[2]

ويخاطب نديمه قائلاً:

يا نديمي: إن الدّجى وضَحا والهزارَ الغافي هناك.. صحا[3]
يا نديمي: وُصبٌ لي قَدَحا ألمسُ الحزنَ فيه والفَرَحا
وأرى مِن خِلالِه شَبَحا من نِثارِ الهمّ الذي طفحا

في شبابٍ مضيَّعٍ هدَرِ

(1) الديجور: الظلام.
(2) الديوان: 4/ 245.
(3) الهزار: البلبل.

مثل عودٍ خاوٍ بلا وترِ[1]

نداء حي واستدعاء صارخ من قبل (الذات) لإدراك الواقع عبر بناء درامي مفعم بالترحيب والمناجاة، نلمس في ثنايا المقطعين حرارة الصدق وقوة الإيمان، بمثل ما تنطوي عليه من حرارة الألم. وإن حالة الغربة التي عاشها الشاعر، وأنتجت هذه الكلمات ضمن قصيدتين كاملتين (يا أيها الأرق) و(يا نديمي)، كانت تنشب أظفارها في صدره، إذ صارت تحوم عليه عارية مكشوفة، بكل بشاعتها، وبكل رهبتها، وبكل الأحاسيس والانفعالات المسحوبة عليها ومعها[2].

ومن ثم فإن (الأرق) و(النديم) في تلازمهما المعنوي مع الشاعر قد استحضرهما لشدة انسجامهما وروعة تكاملهما في الإطار الداخلي للغربة، وكأنه الإطار المسرحي الذي لا بديل عنه.

ب) الحوار الخارجي (الديالوج):

ينشأ الحوار الخارجي عن صوتين متحاورين، يدفع بهما الشاعر عبر مخيلته إلى العالم الخارجي، أو يلجأ إلى عقد حوارٍ ثنائي بين طرفين، قد يكون هو أحدهما وينفتح في هذا المظهر الدرامي على الواقع، لمعالجة موضوع أو تعزيز موقف أو الإشارة إلى قيمة موجبة أو سالبة، لها أثر في إنتاج (الديالوج).

ذلك أن التنوع في المحادثات والمحاورات بين الداخل (الذاتي) والخارج (الموضوعي)، يحقق امتلاءً تعبيرياً في النص الشعري ويسهم في إحداث التوتر والإثارة الدرامية، بما يضمن إيقاظ مشاعر المتلقي، والتعامل مع النص كتعامله مع الواقع.

ويبدو أن أفضل وسيلة يتخذها الشاعر في بلورة القيم والمبادئ عبر هذا الحوار، هو اللجوء إلى توظيف شخصيات افتراضية من صنع الخيال، تحت مسميات درامية، لها في اللغة ضلع دلالي أو تستعير من الأفعال فاعليتها الحركية، كما هو ماثل في هذا الحوار المعقود بناصية قصيدته (عظماء قال وقلتُ):

عظمـــاء لأنهـــم أغبيـــاء ... وقريـــبٌ مـــن الغبـــاء الثـــراء
وقريـــبٌ مـــن الثـــراء خنـــوع ... وخمـــول وغـــدرةٌ وريـــاء
- مـــن أولاء الـــذين يـــسخر راعٍ ... ورعايـــا مـــنهم وذئـــبٌ وشـــاء
قـــال: مـــا الحـــال؟.. قلـــتُ إنـــي مـــن ... حـــال هبـــاءٍ خلـــو كهـــذي بـــراء

(1) المصدر نفسه 4/ 251.

(2) ينظر: المصدر نفسه 4/ 242، مقدمة قصيدة (أيها الأرق).

قــال: والنــاس؟.. قلــت شــيء هــراءٌ خــدمٌ عنـــد غيرهـــم أجـــراء
- قــال: والحــاكمون؟.. قلــت: ســواءُ هـــم ومـــن يحكمـــونهم نظـــراء
يحـــدِّب الـــشيءُ مثلـــه، وتجلّـــى بنظـــام التجـــانس، الأشـــياءُ
- قـــال: لله أنـــتم والـــشعراءُ عـــددَ الرمـــل عنـــدكمْ أهـــواء
أمـــس.. والـــشعبُ كلُّـــه معجـــزات لـــك واليـــومَ.. كلـــه أســـواء
قلــتُ مهــلاً يــا صــاحبي.. ظلمــات الليـــل في عـــين حـــالمٍ.. أضـــواء(1)

إن استحضار القيم المعنوية (الغباء، الثراء، الخمول، الغدر، الخضوع، الرياء) والعناصر الحسية مثل (الراعي، الذئب، الشاه) والجمع بينها هو المسوغ الحقيقي لإنتاج الحوار بين عظماء (قال) و(قلت)، وخلق حالة من الصراع بين هذه العناصر.

وتمثل هذه الحالة شكلاً من أشكال الخلق الفني الذي اعتمده الشاعر لمسرحة القصيدة والتعبير عن المواقف المتباينة بين (الأنا) و(الآخر) في علاقتهما بالعالم الخارجي.

والتعبير بصيغتي (قال) و(قلت) عن طرفي الحوار، يحيلهما إلى القناع الفني الذي تتوارى خلفه الشخصيات لتمثيل الأدوار وإنتاج (الديالوج) على خشبة المسرح (مساحة النص).

وتوظيف مثل هذه الصيغ بلسان بشري؛ ينم عن خصوبة التخييل لدى الشاعر وإبداع في المتخيل السردي؛ على نحو يهب القصيدة حركة درامية متصاعدة؛ تتسرب من عنوانها وتتمدد حتى نهايتها، الأمر الذي يجذب المتلقي إلى رحابها ويضمن تفاعله معها من البداية حتى النهاية.

والكشف عن الخبء في الصيغتين، يدفعنا إلى إزالة القناع عنهما، وإماطة اللثام عن كنه العظمة التي سجلها الشاعر في العنوان، إذ إن ما يتجلى في المستوى السطحي لهما؛ يدل على التجانس والاتفاق لفظاً ومعنى، بوصف المفردتين، ينتميان إلى عائلة واحدة من المشترك الدلالي، بيد أن ما يتراءى من وراء الصيغتين، يشير إلى المفارقة والتناقض، ذلك أن التجانس لا يعني اتفاقهما لفظاً ومعنى، إذ بينهما تضاد وتقابل في المحمول الدلالي الذي يتشكل بين (الحضور) و(الغياب) الناشئ عن حركة الضمائر وتناوبها. والتأمل في معطيات القول بين الفعلين، وأبعاد الحوار، يمنحنا القدرة على فك هذه الشفرة المزدوجة في تجليات القناع الثنائي، إذ تتراءى في (قال) ملامح شخصية (المخبر) وتشير (قلتُ) إلى صوت (الأنا/ الشاعر)، وبينهما تبرز المفارقة والتضاد.

---

(1) الديوان: 3/ 411.

لاشك أن شخصية (المخبر) تؤدي دور (الحاكم)، كما يعبر صوت (الشاعر) عن (الشعب)، واستحضارهما بهذه الطريقة، لإنتاج (الديالوج) يرجع إلى قدرة المتخيل الدرامي لدى الجواهري.

إن (المخبر) هو عين الحاكم بين أوساط الجماهير، تلقى به السلطة لإنجاز أدوار تخدمها، فهو يؤدي وظيفة سلبية، تقوم على التجسس، بينما يتلمس الشاعر هموم الناس ومن ثم فهو يؤدي دوراً إيجابياً؛ فيغدو عين الشعب ولسانه المعبر عن آماله وآلامه.

كما أن الشاعر لم يترك الفضاء النصي للحوار الدرامي خالياً من الأشياء المتناظرة أو العناصر المتناقضة، التي تدعم المواقف وتجسم الحدث، إذ يكشف النص السابق عن مهارة ودقة في تشكيل الإطار المسرحي للحوار أو ما يشبه المونتاج، حين أدخل مجموعة من الدوال المعبرة والعلاقات التي تتحرك في مساحة واحدة من المشترك الدلالي، نحو بؤرة التداعي في الحوار.

فقد نقل صورة تناظر الحدث في علاقاته المتناقضة بين الراعي والرعية، تبرز في توظيف (الذئب) و(الشاء)، للتعبير عن الصراع الأبدي بين القيم السالبة والموجبة بوصفها ثنائيات متضادة، تعكس حالة من المفارقة بين الظلم والعدل أو الحرية والاستبداد، وبينهما تتشكل الخصومة ويبرز العظماء.

ويمكننا تأمل طائفة أخرى من الدوال المتناقضة التي وظفها الشاعر لإغناء الحوار وتحقيق الدرامية، ومنها ما يثير الدهشة:

عظماء ≠ أغبياء

ذئب ≠ شاء

أمس ≠ اليوم

ظلمات ≠ أضواء

المخبر ≠ الشاعر

قال (غائب) ≠ قلت (الحاضر) ← الشعب المغيب مسلوب الحرية ≠ الحاكم الحاضر

غياب الحرية ≠ حضور الاستبداد

ثم إن للاستفهام "من أولاء؟" أثره في إحداث التفاعل التناصّي بين المفردات، إذ أسهم في شحن الحوار بطاقة دلالية وضغط إيقاعي، تكشفت بموجبهما معطيات القول وآفاق الصراع، ويشف عن روح شامخة تسخر من أولئك الأغبياء وتستعلي عليهم، ومن ثمَّ ففي الاستفهام من الدرامية أثر جلي.

2 – رسم الشخصية:

ليس من السهل أن يتحقق الطابع السردي في العمل الشعري، ما لم تتوافر فيه العناصر الأساسية للسرد، ونعني بذلك الشخصيات والصراع وتناقضات الواقع؛ بوصفها العناصر الجوهرية لكل قصيدة شعرية، تتجلى فيها ملامح هذا الطابع الفني.

وقد ألمعنا إلى ذلك سلفاً، حين ذهبنا إلى القول: بأن شعر الجواهري يعدّ أنموذجاً متفرداً في الشعر العربي المعاصر لهذا النمط، إذ تتوافر فيه نسبة كبيرة من هذه العناصر، بل لا نبالغ إذا قلنا: بأن الغنائية انصهرت بالجانب السردي؛ فبدا شعره في كثير من قصائده، شعراً درامياً.

ولا غرابة في ذلك فقد بنى عالمه وعمله ورؤياه الشعرية عبر هذا الاتجاه، وعبر فاعليته وصار انعكاساً لتناقضات الواقع والصراع بين السلطة والشعب من جهة والحاكم والشاعر من جهة أخرى، ثم إن تدهور الوضع السياسي والاجتماعي وبروز ظاهرة الاستبداد والقمع وسلب الحريات، كان ردة فعل طبيعية انعكست تجلياتها في الشعر.

ولاشك في أن تدهور الأوضاع في المجتمعات، يعد مؤشراً للصراع، وبه اكتسب تفكيراً حركياً درامياً، يؤول في القصيدة إلى بناء سردي.

واعتماداً على هذا المعطى؛ فإن للشخصية في شعر الجواهري حضوراً لافتاً للانتباه، إذ لا يكاد يخلو ديوانه، بمجلداته الخمسة من الاستعانة بهذا العنصر السردي، تتعدد في مساحتها الشخصيات وتتسع مساحة فاعليتها، حتى بدت في كثير من القصائد محاور رئيسة، لتحديد المواقف وتصوير الواقع، بل لقد غدت ظاهرة مطردة، تتأكد في القصيدة أحياناً من بدايتها حتى النهاية وتوظيف الشخصية في القصيدة الجواهرية، يعكس جانباً من (التجاوز) الإبداعي، ومفتاحاً لقراءة شعر الجواهري، وتتجلى دلالته في هذا المقام، من خلال التحول من رسم الأشياء والعناصر المادية إلى رسم الشخصيات، والتركيز على السمات المميزة للشخص، إذ اتخذ منها الشاعر مدخلاً لبناء المواقف وتجسيد القيم والمبادئ الإنسانية.

وقبل الولوج في استنطاق ملامح الشخصية لدى الجواهري وسبر أغوارها، لابد أن نقرر سلفاً بأن استدعاء الشاعر لطائفة من الشخصيات يمثل "انعكاساً لوعي (الذات) فكرياً وإبداعياً بالماضي وفهم الحاضر واستشراف المستقبل"[1].

(1) الرموز التراثية العربية في الشعر العربي – خالد الكركي – دار الجيل – بيروت 1989م ص140.

ثم إن ذلك يعكس عالماً معقداً، شديد التركيب والتباين وتنوعها بين القديم والحديث، والعرب والأعاجم، حتى بدت الأهواء والمذاهب والأيدلوجيات والثقافات والحضارات والهواجس والطبائع البشرية، تطالعنا من ثناياها.

كما تجدر الإشارة إلى أن الجواهري قد اعتمد في توظيف الشخصية، مبدأ (القيمة) وغدت المحور الرئيس الذي يقوم عليه دور الشخصيات، كون القيم والمبادئ هي التي تحدد ملامح المجتمعات، وإثارتها في القصيدة الشعرية يسهم في تحقيق الفاعلية لدى المتلقي، وقد تمظهرت لدى الشاعر في ثلاثة جوانب:

- الشخصية المثال
- الشخصية القناع
- الشخصية الرمز

أ – الشخصية المثال:

تعد (المثالية) من القيم الجوهرية التي ترسم مسار الحياة للإنسان في هذا الوجود، ويقوم عليها بناء الفرد والمجتمع. والبشر بطبعهم ينشدون (المثل) العليا في حياتهم، ويتلمسون مكارم الأخلاق في تعاملهم.

كما أن المصلحين الاجتماعيين في التاريخ الإنساني والعظماء الذين برزوا عبر العصور كانوا مثاليين وصناع قيم ومبادئ جليلة. ثم إن (المثالية) التي ينشدها البشر في هذه الحياة، أفراد وجماعات، هي التي تحدد الانتماء لحو الشعوب والأوطان[1].

ولا تعني (المثالية) بلوغ الكمال في السمات الشخصية، وإنما هي حالة من التمثل القيمي لمكارم الأخلاق في سياق التكوين وإعداد الذات وامتلاك القدرة على التكيف والتعايش مع الواقع ومتغيراته، واستيعاب (الآخر) في إطار العلاقات بين الآدميين.

وعلى هذا المستند؛ فإن توظيف الشخصيات في العمل الشعري، يعد محاولة من الشاعر العربي المعاصر لإقامة (المثال) أو هدمه، استجابة لمعطيات الواقع، على اعتبار أن المجتمع شهد حالة من الانكفاء الأخلاقي وتدهور الأوضاع في شتى مجالات الحياة، والسبب في ذلك هو دخول الاستعمار في الوطن العربي وتعيين الحكام المستبدين، الأمر الذي أدى إلى ضياع القيم والمثل، وغياب شخصية (المثال) من الزعماء والحكام.

(1) ينظر: شعرنا القديم والنقد الجديد – وهب رومية، ص335.

وقد مثل غياب هذه القيمة في واقع الجواهري حافزاً دفع الشاعر للسفر بين القديم والحديث، لاستحضار الشخصيات التراثية والمعاصرة التي تتوافر فيها سمات (المثالية) على اختلاف المشارب والثقافات.

وغدا البحث عن (المثالية) باعثاً لدى الشاعر، للكشف عن القيم والثوابت التي تعتمل في دواخله من جهة، واستنطاقها عبر الشخصيات التراثية والمعاصرة التي حققت مستوى من القبول والتأثير لدى الآخرين من جهة أخرى، بما تكتسب الشخصية من قيم ومبادئ أخلاقية موجبة، تمثل جوهر تشكلها، وهجرتها من مرجعها إلى النص الشعري، وقدّم شخصياته بوعي مساوٍ لوعي الشخصية المحورية، على نحو يعكس رؤية الشاعر، وموقفه منها في إطار الواقع.

ويبدو أن شخصية الحاكم (المثال)، قد شكّلت هاجساً في وعيه، وأنتجت صورة أنموذجية للحاكم المثالي، وهي صورة تمثل القيم والمبادئ والأخلاقيات والقرارات المثلى التي تشكل صورة الإنسان العربي القائد بكل مكوناتها وأطرها، وللزعيم العربي في الذهنية العربية التقليدية، كما أنها صورة يلح عليها التراث الشعري كثيراً. ولارتباط الجواهري بثقافته العربية السالفة، لم يستطع أن يحرر ذهنه من الصورة المثالية، التي أصبح الحال السياسي المتردي في عصره يتطلبها ويلح عليها[1].

ومع أن الجواهري لم يجسد في شعره شخصية الحاكم (المثال) نتيجة غيابها عن الساحة المحلية والعربية، إلاّ أن ثمة شخصيات راقت له، وبدت في خطابه الشعري نماذج صالحة لتحمّل المسؤولية تجاه شعوبها، ومنها شخصية (سعد زغلول)[2] و(عبدالكريم قاسم)[3] و(جمال عبدالناصر)[4] و(حافظ الأسد)[5]، ومن ذلك ما يتجلى في رسم شخصية (قاسم) في (المستنصرية) بقوله:

هنيئاً لك العيد الذي أنت رمزهُ ... بذكرك يستعلي وباسمك يَطربُ
أعد مجد بغداد تعسد مجد أمةٍ ... به الكونُ يَزْهَى والحضاراتُ تعجبُ
عمومتها فينا كليبٌ ووائلٌ ... وأخوالها منا إياد وتغلب
ورائدها عبدالكريم بن قاسم ... يبارك يوميه الحسين ومصعب

---

(1) ينظر: معنى المعنى عند أبي الطيب المتنبي – حفيظة صالح ناصر الشيخ – وزارة الثقافة والسياحة – صنعاء – ط1 – 2004م ص83.

(2) ينظر: الديوان: 3/ 269.

(3) ينظر: المصدر نفسه 4/ 165، 166.

(4) ينظر: المصدر نفسه 5/ 45.

(5) ينظر: المصدر نفسه 5/ 277.

كأنــك أهــداك المثنــى وخالــد   حــساميهما والأصــفريُّ المهلّــب
لهـا بـالفرات الـسَّمح حِـضنٌ يَلُفّهـا   وعنـد الجبـال الـشُمّ خـضراءُ منكـب[1]

والمتأمل في النص الشعري، يدرك القيمة الوظيفية للسرد وتوظيف الشخصيات في إطارها، إذ لم تتجسد (المثالية) في عبدالكريم قاسم صراحة، عبر عناصر أو سمات شخصية محددة، وإنما نجد الشاعر يلجأ إلى توظيف عنصر سردي آخر، فقد استطاع أن يرسم شخصية عبدالكريم قاسم بملامح جلية استلهمها من الشخصيات التراثية التي أوردها، وتبرز في الشجاعة والتخطيط والإدارة التضحية والقيادة والريادة، وهي السمات المثالية تحققت في المثنى بن حارثة وخالد بن الوليد ويزيد بن المهلب والسمح بن مالك. فهو يتجاوز مواصفات الشخصية الكائنة إلى مواصفات ينبغي أن تكون، أي أنه يرسم مواصفات الأنموذج الذي يسعى لتحققه، وهو أنموذج أصيل ممتد عبر (الذات) العربية والإسلامية في أسمى لحظات تألقها الحضاري.

كما راقت له شخصيات أخرى، تجاوزت حدود العراق، إذ رأى في الزعيم المصري الراحل (جمال عبدالناصر)، والزعيم الهندي الراحل أيضاً (غاندي) أنموذجين للزعامة وقيادة الشعوب، ليس لأنهما حاكمان مثاليان، وإنما لتشابه المواقف والأحداث من حيث التعبير عن ضمائر الأمم وتطلعات الشعوب، وقد جسد ذلك بقوله في قصيدته الرثائية (ذكرى عبدالناصر):

أكــبرتُ يومــك أن يكــونَ رثــاءَ   الخالــدون عهــدتُهم أحيــاءَ
قــد كنــت شــاخص أمــةٍ، نــسماتها   وهجيرَهــا، والــصبحَ والإمــساءَ[2]
ألقــت عليــك غياضَــها، ومروجهــا   واســتودعتْكَ الرمــلَ والــصحراء[3]
قـد كنـت ابـن أرضِـكَ مـن صـميم ترابهـا   تُعطــي الثمــارَ، ولم تكــن عنقــاء[4]
تتحــضَّن الــسَّراء مــن أطباعهــا   وتُلــمّ رغــم طباعــك الــضرّاء[5]

(1) ينظر: المصدر نفسه 4/ 165، 166.
(2) شاخص الأمة: نصبها ورمزها العالي.
(3) غياض: جمع غيضة وهي ماء يجتمع فينبت فيه الشجر.
(4) العنقاء: طائر خرافي معروف الاسم مجهول الجسم.
(5) أطباعها: أطباع الأرض.

أثـني عليـك، علـى الجمـوع يـصوغها   الزعمـــاء، إذ هـــي تخلـــق الزعمـــاء(1)

والمتأمل في النص يجد ملامح الشخصية ترتسم في كينونة (المثال)، عبر المفردات (كنت شـاخص أمة، كنت ابن أرضك، لم تكن عنقاء، تتحضن السَّراء، تلم الضراء)، بوصـفها الخطـوط الأساسـية الـتي استعلمها الشاعر لرسم الشخصية، وإبراز قسماتها في سياق تقديمها بطابع سردي، واكتسب من خلالهـا صفة الزعامة.

وتتطابق صورة (عبدالناصر) مع شخصية (غاندي) في مقام السرد، من حيث العرض والوصف وأدوات الرسم الشعري لقيمة (المثال)، مع تنوع في طريقـة التعبير والتصوير، إذ نهضت الأفعـال في تجـــسيد صـــورة الأول، وقـــدمت الأسمـــاء صـــورة الثـــاني، يقـــول في قـــصيدته (في ذكرى غاندي):

ســيدي أنــت أيهــا الحــقُّ والعــزّةُ   والفخــــرُ والنــــدى والعَــــلاءُ
- يــا لــصوقاً بــالأرض وهــو وإيــا   هـــا انطـــراحٌ ونعمـــةٌ ونمَـــاءُ
- يــا شــعاعاً مــن النبــوّة تــستهـ   ـــدي بـــه الأرضُ أرســلته الــسَّماءُ
- يــا رحيمــاً لَمَّ القلــوبَ علــى حِمـ   ـــرة حُـــبٌ فـــذابت الــشحناءُ
- يــا زعيمــاً آخــى الــصعاليك والتمـ   ـــت عليـــه تحـــوزه الفقـــراءُ
- أيهــا الكوكــبُ الــذي انحــسرت عنـ   ـــه مـــن البـــؤس هالـــةٌ غـــبراءُ(2)

وتتبدى ملامح (غاندي) (المثال) بوصفه (لصوقاً بـالأرض) كنايـة عـن تواضـعه وتحـسس آلام شعبه في الشارع الهندي، و(شعاعاً من النبوة) و(رحيماً لم القلـوب)، و(زعيمـاً آخـى بـين الـصعاليك)، و(التمَّت عليه تحوزه الفقراء). وهو استحضار للصورة الإيجابية، بمواصفاتها المثالية العليا، يقوم الـشاعر بإثباتها من ناحية ونفي الصفات النقيضة، أي أن مفهوم المخالفة يفضي إلى دلالة رفض ما يخـالف هـذه الأوصاف فتحمل بذلك محاكمة للواقع العربـي بـشكل ضـمني، حيـث يتجـرد الحكـام عـن مثـل هـذه المواصفات.

إن هذه (المثالية) التي ارتسمت في ذهن الجواهري، وصـارت مواقـف يلتـزم بهـا في تعاملـه مـع الشعب والآخر، لم يستأثر بها الحكام والزعماء فحسب، وإنما ظـل يتنقـل بـين الشخـصيات والـشعوب

(1) الديوان: 5/ 45، 46، 47.
(2) الديوان: 4/ 249.

والجماعات التي حققت خصائص الأنموذج (المثال) حتى بدت مؤشرات في شعره، تتكشف من خلالها نماذج مثالية راق لها، فالتمعت شخصية (الطبيب المثال) وجسدها في شخصية (هاشم الوتري)[1]، والمصلح الاجتماعي (المثال)، وارتسمت في شخصية (جمال الأفغاني)[2]، والشاعر (المثال) الذي عبر عن ضمير الأمة، وارتبطت بشخصية (المتنبي) و(أبي العلاء المعري)[3]، وغيرها.

ب- الشخصية القناع:

يمثل (القناع) تقنية جديدة في الخطاب الشعري المعاصر، يعمد الشاعر إليه في سياق التعبير عن أفكاره وبث مواجيده، بطريقة تتخذ من السرد والدرامية منطلقاً فنياً في تشكلاته، إذ يقوم على استدعاء الشخصيات التراثية وغير التراثية، عبر القص والحوار الدرامي.

إن القناع - في الأصل - "مصطلح مسرحي... لم يدخل عالم الشّعر إلاّ مطلع القرن العشرين"[4]، إذ وجد الشاعر في هذا اللون متنفساً في التعبير، ينأى به عن المباشرة والتقريرية، ويؤدي وظيفة جديدة، تختلف نسبياً عن الوظيفة التي يقتضيها في مجال المسرح[5].

والمقصود بمفهوم (القناع) لدى النقاد "ما يتحدث من خلاله الشاعر عن نفسه، متجرداً عن ذاتيته، سواءً أكان شخصية تاريخية أم أسطورية، أم واقعية، أم ضميراً غائباً، والشاعر في قصيدة القناع، إما أن يستعمل الضمير (هو) ليعني شخصه، وإما أن يسلك سلوكاً عكسياً فيقول (أنا) ليعني (هو) حيث يلبس الشاعر قناع شخصية، يريد أن يصفها وصفاً داخلياً"[6].

ومعنى ذلك أن اعتماد تقنية (القناع) في القول الشعري، واستدعاء الشخصيات يضمن للشاعر مسلكاً آمناً، للتعبير بحرية عن كل شيء في قصيدته، "دون أن يعتمد شخصه أو صوته الذاتي، بشكل

---

(1) ينظر: المصدر نفسه 3/ 245.

(2) ينظر: المصدر نفسه 3/ 21.

(3) ينظر: المصدر نفسه 3/ 9.

(4) القناع الدرامي، فاضل تامر، مجلة الأقلام، العدد(10، 11) بغداد، نقلاً عن: أثر التراث في الشعر العراقي الحديث ص149.

(5) ينظر: المرجع نفسه.

(6) ينظر: في تعريف القناع، البياتي في تجربتي الشعرية، منشورات نزار قباني، بيروت، 1968م، ص35؛ وجابر عصفور في أقنعة الشعر المعاصر، مهيار الدمشقي، فصول 4/ 1981م، ص123 وما بعدها؛ وسيد الغاغي في أقنعة النص، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1991م، ص55، نقلاً عن: الذات الشاعرة، د. عبدالواسع الحميري، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1419هـ-1999م، ص175.

مباشر، لأنه سيلجأ إلى شخصية أخرى، يتقمصها أو يتّحد بها، أو يخلقها خلقاً جديداً"[1]، ومحك هذه الشخصية كامن في قدرتها على إثارة الدهشة بطريقة مُقْنِعَة[2].

وتبرز خصائص القناع في إطار الأسلوب، بوصفه أداة جديدة من أدوات التعبير التجاوزي في النّص الشعري، تمنح الخطاب قدرة على التفاعل مع المتلقي، من حيث طريقة تقديم الشاعر للشخصية المقنعة، إذ يقدمها ليتكلم عنها، دون أن يستغرق في البحث عن صورتها العميقة، أو قد يستدعيها اسماً وفعلاً ماضيين، لا اسماً وفعلاً يتداخلان مع الحضور تداخلاً عميقاً منصهراً"[3].

واستناداً إلى المعطيات السابقة، يأخذ (القناع) في شعر الجواهري شكلاً فنياً متجاوزاً في بناء الأسلوب، إذ يعد امتداداً متطوراً لمجموع الأدوات التعبيرية الجديدة التي اعتمدها الشاعر في سياق البناء السردي والدرامي للقصيدة؛ استجابة لقيم إنسانية معينة، أو تجسيداً لأنماط سلوكية ونفسية، تفصح عنها عناصر القص والحوار الدرامي.

وتكتسب (الشخصية القناع) هويتها لدى الجواهري، من كونها ظاهرة أسلوبية، متجاوزة، تنقل الخطاب الشعري من الغنائية إلى الدرامية، إذ تشيع في القصيدة جواً درامياً، يؤسس – ضمن ما يؤسس – لبعض الصلات بينها وبين الحوار الدرامي"[4].

إن استدعاء الشخصيات واستحضار الموروث على وجه الخصوص في تجربة الجواهري يحمل قيمة خاصة نفسية وجمالية، إذ لم يأت من فراغ الواقع، ولا من رغبة السيطرة عليه، أو التعالي على همومه ومشكلاته، وإنما جاء نتيجة لمعاناة الواقع التاريخي، واستجابة لوعي متأزم بمشكلاته وهمومه"[5]، وهذا يعني أن (الأقنعة) و(الرموز) في تجربة الجواهري قد تم استدعاؤها بمقتضى الضرورة التي يفرضها الموقف التاريخي الساعي إلى التجاوز لا بدافع الرغبة، التي يمليها وعي ما فوق الموقف التاريخي الذي لا هم له في التجاوز[6].

(1) أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، ص148.

(2) ينظر: تقنيات الخطاب السردي بين الرواية والسيرة الذاتية – أحمد العزي الصغير، ص126.

(3) تقنية القناع الشعري – أحمد ياسين السليماني – مجلة غيمان – العدد الثالث – خريف 2007 – مركز الدراسات والبحوث اليمني – صنعاء – ص24.

(4) تقنية القناع الشعري، ص25.

(5) الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية – د. عبدالواسع الحميري، ص175.

(6) ينظر: المرجع نفسه، ص176.

استدعاء شخصية المتنبي:

ويبدو أن شخصية المتنبي أنصع كينونة إنسانية وإبداعية[1]، قد افتتن بها الشاعر محمد مهدي الجواهري، فاستحضر وجودها التاريخي، وأعاد استنباطها وعياً وتشكيلاً جمالياً، وقد اعتمل ذلك في وعيه، وأمسى المتنبي الشاعر الذي لا يمكن لأي مبدع أو عصر إبداعي أن يتخطى وجوده، فيعبر من فوق التاريخية الفياضة التي صنعتها له مساجلة حياتية وإبداعية هائلة[2].

لقد وجد الجواهري في شخصية المتنبي منافذ تعبيرية وفكرية، تستجيب لتطلعاته وطماحه الثوري، "حيث أدرك مسار تجربته النضالية وكرس ذاته، لأن تواجه قدرها الإنساني، وأحالته التجربة السياسية إلى مستوى من النضج في الوعي والممارسة، أمست (أناه) تستطلع وجودها عبر معايشة انتمائها إلى المجموع من أبناء الشعب"[3]، وهو ما ارتسمت خطوطه لدى المتنبي في المساق الشعوري نفسه، في تعامله مع (كافور) وابن عباد وأبي فراس الحمداني وغيرهم من الأمراء والولاة في عصره، فضلاً عن شهرته التي طبقت الأرض، وصار الفتى الذهبي، وشاغل الناس في عصره، وهو ما ترسخ في وعي الجواهري، بوصفه الشاعر الذي تحدى الحكام وعمل على مناهضة الغزاة في أكثر من محفل، فكان يرى نفسه تتحد في شخصية المتنبي، ليستحيل الأمر إلى نوع من التماثل والتعالق الفكري والتعبيري بينهما، فيما "تراكم لدى الشاعرين من نزوع متمرد"[4]، على نحو لافت للانتباه، وارتسمت ملامحه في تجربة كل منهما وعياً وتعبيراً.

فكان ذلك باعثاً لاستحضار شخصية المتنبي في سياق التعبير عن (الذات) بما له من أفق شعوري متميز، عاشته ذات كل منهما، يقول الجواهري في قصيدة (فتى الفتيان):

تحدى الموت واختزل الزمانا ... فتى لوّى من الزمن العنانا
فتى خبط الدنى والناس طراً ... وآلى أن يكونهما فكانا
فتى دوى مع الفلك المدوي ... فقال كلاهما: إنا كلانا
فيا ابن الرافدين ونعم فخرٌ ... بأن فتى بنى الدنيا فتانا
ويا ابن الكوفة الحمراء وشّى ... بها سِمْطَ اللآلئ والجمانا

(1) عشبة آزال – د. علي حداد – اتحاد الكتاب العرب – دمشق 2002م، ص50.

(2) المرجع نفسه، ص50، 51.

(3) عشبة آزال – د. علي حداد، ص60.

(4) المرجع نفسه، ص62.

حلفــــت أبــــا المحـــــسَّد بــــالمثنى ... مــــن الجـــبروت والغــــضب المعــــاني
بأنــــك موقـــــد الجمـــــرات فينــــا ... وإن كُــسيت – علــى رغْــم – دخانــا[1]

وفي هذا الأنموذج يقدم الشاعر شخصية (المتنبي) عبر آلية الاستدعاء بالدور، وتتمثل هذه الآلية في ذكر الدور الذي لعبته الشخصية التاريخية، دون التصريح باسمها داخل النص، حيث يمثل الدور المذكور إشارة تستحضر صورة الشخصية – غير المذكورة – في ذهن المتلقي"[2]؛ الأمر الذي اقتضى من الشاعر إضمار الشخصية، ليأخذ القناع وظيفته في إنجاز الفعل الإبداعي من وراء التوظيف:

- تحدى الموت
- اختزل الزمانا
- فتى لوى من الزمن العنانا
- فتى خبط الدنى
- يا ابن الرافدين
- يا ابن الكوفة الحمراء
- أبا المحسَّد
- موقد الجمرات.

فإن في هذا التوصيف ما يؤشر جانباً من التعالق الفني والفكري بين شخصية (القناع) وشخصية (الشاعر)، فبينهما من التماثل في التجربة الشعرية، والانتماء في الهوية، والدور القيمي في التعاطي مع الواقع وأحداثه، ما يؤسس لهذا القناع الفني.

ولم يقف عند هذا الحد من الاستدعاء، بل إنه يقدم نماذج أخرى من هذا التمثل مخاطباً الشخصية نفسها، أعني (شخصية المتنبي) فيقول عبر هذه الآلية:

يــا ابــن الرافــدين قــد أصــغى لــك البلــد ... زعمــــاً بأنــــك فيــــه الــــصّادح الغـــــرد
زعــــمٌ بحبــك منــــه الفخـــر إن صــــدقوا ... أولا، فواجـــــدُ هـــــمٌ بـــــث مــــــا يجـــــد
يـــا ابـــن الفـــراتين لا تحـــزن لنازلـــةٍ ... أغلــى مــن النــازلات الحــزنُ والكمــدُ
يـــا شـــاغل الـــدهر أجيـــالاً وأحقبـــةً ... ومتعــب النــاس مــن ذمــوا ومــن حمــدوا

---

(1) الديوان: 5/ 221، 225.

(2) أشكال التناص الشعري – دراسة في توظيف الشخصيات التراثية – أحمد مجاهد – الهيئة المصرية العامة للكتاب – 1998م – ص87.

أنـا ابـن كوفتـك الحمـراءُ لـي طنـبٌ	بهـا وإن طـاح مـن أركانـه عَمَـدُ
فكـن أبـا الطيـبُ الجبـار لـي مـدداً	ولـي بمـا صـنعت مـن جبـارةٌ مـددُ
ألـف مـضت وابـن عبّـادٌ بهـا أحـد	واليـوم ألـف ابـن عبـادٌ ولا أحـد
وكـان كـافورٌ فـرداً تـستقيم لـه	واليـوم شـتى كـوافيرٌ وتنفـرد[1]

وتشجيع في شعر الجواهري استدعاء شخصية القناع عبر آلية (الدور)، وهو يحاول من هذا التوظيف استعراض ونقد وتحليل للعالم العربي الذي عاش فيه المتنبي، ومجتمعاته وأنظمته وطبائع النفوس فيه، وتركيزه على وجوه مقارنات عديدة وأليمة كذلك، بينه وبين العالم العربي اليوم الذي ينوء بثقل باهظ من رواسب العصور المظلمة ومن مخلفاتها، ومن أنظمة الحكم شبه الفردية فيها، ومن عقد النفوس واختلال الطبائع وضياع النفوس، وابن عبادٌ هو الوزير المستبد، والأديب الضليع، وكان من ألد أعداء المتنبي، وقد امتنع الأخير بإباء عنيد عن مدحه، فكان من ذلك أن أغرى كل شعراء بغداد ، بشتمه وقذفه، شتماً وقذفاً فظيعين، وكانوا - كما قيل - أربعمائة شاعر ونيف[2]، أما (كافور) فهو الأخشيدي أمير مصر والشام، الذي قال فيه المتنبي غرراً محجلة من قصائده، ثم برم به وبتجبره وبخله، فحبسه ووضعه تحت الإقامة الجبرية حتى يمتنع عن الترحل، لكنه استطاع أن ينسل في جنح الليل هارباً من هذه القبضة، وكان له من النقد اللاذع والسخرية من كافور الكثير من القصائد[3].

وهو استحضار من الشاعر في سياق مساءلة الواقع، تعبيراً عن التدهور في القيم، وتشخيصها بين الأمس واليوم؛ مما يعكس التأزم النفسي الذي تعيشه الذات الشاعرة، ويتبدى من وراء هذا القناع.

وليس (المتنبي) هو الشخصية (القناع) الذي رسمها في شعره فحسب، وليست الشخصية التراثية هي القناع الوحيد، وإنما تعددت الأقنعة، بحسب المواقف والأحداث التي يعالجها، كما تعددت الآليات والوسائل التي استدعا الشخصيات من خلالها، فقد وظف شخصية (أبي العلاء المعري) و(هاشم الوتري) و(عبدالحميد كرامي)، وأخيه (جعفر) و(الراعي)، أقنعة عبر آلية الحوار الخارجي أو ما يسمى (الديالوج).

---

(1) الديوان: 5/ 387، 389، 390.

(2) ينظر: الديوان: 5/ 893 – الهامش.

(3) ينظر: المصدر نفسه 5/ 893.

واتخذ من (الذات) قناعاً في استدعاء الشخصيات، عبر آلية (الحوار) الداخلي (المونولوج)، كما هو ماثل في قصيدة (يا ابن الثمانين)، وقصيدة (أزح عن صدرك الزبدا)، وهي الأقنعة التي لا يظهر فيها سوى صوت الشاعر، بوصفه راوياً للقصيدة، حيث يتكون النص من (مونولوج) واحد طويل، أو مجموعة (مونولوجات) متعددة. ويكون أقرب في شكله الفني إلى أسلوب الحكي، الذي يفترض بالضرورة وجود متلق، يتوجه إليه الخطاب وتهيمن (أنا) الشاعر على الخطاب في جميع مستوياته[1].

ومن ذلك قوله في قصيدة (أزح عن صدرك الزبدا):

أزح عن صدرك الزّبدا	ودعه يبث ما وجدا
وخلّ حطام موجده	تناثرُ فوقه قصدا
أزح عن صدرك الزبدا	وقل تُعِدِ العصور صدى
أأنت تخافُ من أحدٍ	أأنت مُصانِعٌ أحدا
أتخشى النّاسَ أشجعهم	يخافُك، مغضباً حردا[2]

وقد شاع هذا القناع في الرثاء والقصائد الذاتية.

ج- الشخصية الرمز:

ونعني بذلك استدعاء الشخصية التراثية وتوظيفها داخل النص الشعري في سياق تؤول معه الشخصية إلى طاقة رمزية، تكشف المخبوء من القيم والدلالات وتظهر المكبوت لدى الشاعر، كما تساعد على تمثيل أفكاره ومشاعره في صور إيحائية وأوضاع إشارية ترميزية، تنأى بالتعبير عن المباشرة والتقريرية إلى التجاوز، الذي يحجب الرؤية عن السلطة ويفلت من رقابتها على النص.

وعلى أساس هذا المعطى، يلجأ الشاعر إلى الترميز والغموض، لإضاءة الجوانب المهمة في الحياة الاجتماعية المثخنة بجراحات الواقع، في صورة من صورها أو جانب من جوانبها المتعثرة، ومحاولة تصوير المعاناة والحلم في علاقاتهما بالإنسانية، عبر مدركات اللغة التعبيرية، والرمزية القلقة[3]، ومن ثم فإن رسم الشخصية رمزاً وإدخالها ضمن تشكيل النص، يترجم الشعور الجماعي الذي تنصهر في نسيجه (الذات) الشاعرة دون أن تحمل سمة شخصية الشاعر ولا سمات الشخصية التراثية[4]، وإنما تمثل صيغة

---

(1) ينظر: أشكال التناص الشعري – أحمد مجاهد – ص219.

(2) الديوان: 5/ 173.

(3) ينظر: تقنية القناع الشعري – أحمد ياسين السليماني – ص35.

(4) ينظر: المرجع نفسه ص35.

متقاربة لسمات الشخصيتين، برؤية تحمل قيم الحاضر والذات لإنجاز الشعور الجمعي وتكوين قناعات راسخة ومعالجات لكل المتناقضات والقيم السالبة في المجتمع والواقع.

إن الرمز الأدبي والشخصية، أحد عناصره، يمثل أداة لغوية تحمل وظائف جمالية عندما تسهم في تشكيل تجربة الشاعر على نحو مؤتلف مع مكونات النص الفني[1].

ويأخذ توظيف الشخصية في هذه الأداة ضروباً من الأشكال اللغوية، أهمها الألفاظ المفردة التي تعد مركز الثقل الشعوري في البناء الرمزي، أي في المكان، أو الحادثة، أو العلاقات الرابطة من مثل: عنترة، السندباد، مجنون ليلى[2]، وصلاح الدين وهولاكو، وشهرزاد، وجحا، وغيرها.

وإذا تأملنا توظيف هذا الشكل الرمزي في شعر الجواهري ألفينا طائفة من الرموز الشخصية، تتوزع بين العصور القديمة، تبعاً للظروف والحوارات والمقامات، ومن ذلك ما يتراءى في هذا الأنموذج، يقول في قصيدة (لبنان يا خمري وطيبي):

يـــا مــــن يقايــــضني ربيــــ ـــــع العُمـــرِ ذا المَـــرْجِ العـــشيبِ
بالعبقريـــــــــــة كلـــــــــــها بخرافـــــة الـــــذهن الخـــــصيبِ
بعُـــــصارة الـــــستين تـــــر زح بالأديـــــــب والأريـــــــبِ
شـــيطانُ غوتـــــهُ يـــا ربيـــــ ـــب الغـــدر والـــدم والحـــروب[3]
إيــــهٍ بــــشارةُ والليــــــا لـــــي مـــــثقلاتٌ بالعجيـــــبِ
والـــــدهرُ في صَعَـــدٍ ومـــــا عـــزُّ الطِـــلابُ علـــى طلـــوبِ[4]
والزُّهـــــرةُ الـــــشقراءُ طـــــو عُ يـــــدي كُكـــارينٌ الرهيـــبِ[5]
الأخطـــــلُ الجبـــــارُ جـــــا ءَ الكـــوفتينٌ علـــى نجيـــبِ[6]
وأبـــو العــــلاء علــــى بنــــا تِ المـــاء تُحـــدى بـــالجنوبِ[7]
وأتيــــتُ لبنانــــاً بجــــا نحـــتين مــــن ريــــحٍ غــضوبِ

(1) جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي) – د. فايز الداية – دار الفكر المعاصر – لبنان – بيروت – ط2 – 1411هـ – 1990م – ص175.

(2) ينظر: المرجع نفسه ص175.

(3) إشارة إلى فاوستٌ قصة الأديب الألماني، وغوتةٌ.

(4) صعد: شدّة.

(5) ككارين: رائد الفضاء السوفياتي يوري غاغارين، والزهرة: هي كوكب الزهرة.

(6) الأخطل: هو الشاعر الأموي، والنجيب: من الإبل.

(7) بنات الماء: السفن، الجنوب: الريح.

مثـــــل المـــــسيح إلى الـــــسما ءِ وقـــد حُمِلــتُ علــى صـــليبِ
جئـــت العـــراق فعـــاش فيـــــ ـــك عهـــود أحمـــدَ والحبيـــبِ[1]
مـــن ســـوح دجلـــة والفـــرا ت منابـــتِ المجـــد الـــسليب
مـــــن دار هـــــارون الرشيـــــ ـــد لـــدارة الأدب الحـــسيبِ
ســـقط النـــدى مـــن شـــهرزا د كغـــصن أنـــدلس الرطيـــبِ
مـــن ألـــفِ ليلتهـــا لليـــــ ـــلتك الغريقـــة بـــالطيوبِ
مـــن لحـــن زريـــاب وإسحــــ ـــاق علـــى شـــفتي عَريـــبِ[2]
مـــن عِطـــر خمـــر أبـــي نـــوا س بـــين أربـــاض الكثيـــبِ[3]
أنـــا عـــروة الـــوردي رمـــز مـــروءة العـــرَبِ العريـــبِ
وزعـــتُ جـــسمي في الجـــسو م ومهجـــتي بـــين القلـــوب[4]

وفي هذا الأنموذج، تطالعنا طائفة من الشخصيات التراثية والمعاصرة، التي استحضرها الشاعر في قصيدته التي ألقاها في مهرجان الأخطل الصغير صيف عام 1961م تكريماً لشاعر لبنان بشارة الخوري (الأخطل الصغير)، هي ((غوتة، كارين، الأخطل، أبو العلاء، أحمد (المتنبي)، الحبيب (أبو تمام)، هارون الرشيد، شهرزاد، المسيح، زرياب، إسحاق، عَريب، أبو نواس، عروة بن الورد)).

واستدعاء الشخصيات بهذه الكثافة يعكس الرغبة لدى الشاعر في استنطاق الواقع وتشخيص علاقاته المتناقضة، برؤية فنية متجاوزة، تنقل الشخصية من وجودها الواقعي إلى صيغة ترميزية جديدة، تستجيب للوعي الشعوري في معايشة الأحداث والوقائع التي تعايشها (الذات)، عبر تجربته الشعرية المجنحة بالآمال والآلام.

وعلى هذا الأساس، فإن حالة الاستدعاء التي عمد إليها الجواهري في توظيف الشخصية التراثية يمثل معادلاً لشخصية واقعية أو من الحادثة المرافقة لها أو المقترنة بها معادلاً لحادثة ما زالت تواصل

---

(1) المتنبي وأبو تمام.

(2) زرياب وإسحاق وعَريب من أعلام الغناء العربي.

(3) أرباض الكثيب: مجمّع الرمل.

(4) الديوان: 4/ 173-176، وفي البيت إشارة إلى أبيات عروة بن الورد المشهورة:

أفرق جسمي في جسوم كثيرة وأحسو قراح الماء والماء باردُ

الحضور"[1]. ومن ثمَّ فإن استحضار الشخصيات السابقة، من أزمنة متباعدة بهذه الكثافة والإيجاز، يؤسس لمعادلات موضوعية، تستمد فاعليتها من الواقع المعاصر.

إن الشاعر يسوق كل هذه الشخصيات ليزجها معاً في لوحة رمزية دالة، ترتسم من خلالها صورة الواقع الذي يعايشه الشاعر بعلاقاته وقيمه المتناقضة، فهو يقدمها بمحمولاتها القيمية والفنية والفكرية، الدالة على حقول معرفية متنوعة، فإن كان الحقل الأدبي أكثرها حضوراً، فكلها شخصيات ارتبطت بمواقف راسخة، شكلت بؤراً دلالية في تحولاتها عبر المسار الزمني والقيمي. ويمكننا بيانها في الآتي:

الأخطل ← رمز الإبداع الشعري والتسامح الأيديولوجي في العصر الأموي

أبو العلاء المعري ← رمز الفكر والفلسفة الشعرية

المسيح ← رمز التضحية والنضال

أحمد (المتنبي) ← رمز الإبداع الشعري، والفتوة

الحبيب (أبو تمام) ← رمز الإبداع الشعري، والفتوة

هارون الرشيد ← رمز الحاكم المثقف والسلطة الحكيمة

شهرزاد ← رمز المرأة الرقيقة والتحدي في آن

زرياب، إسحاق الموصلي، عَريب ← رموز الطرب العربي والإبداع الغنائي

أبو نواس ← رمز الحزن والشقاء

عروة بن الورد ← رمز المروءة والوفاء

إن هذه الشخصيات التي يقدمها الشاعر في لوحة واحدة، تمثل كياناً متبلوراً، تتجمع فيه دلالات ذات ارتباط بقيم وانفعالات العربي المعاصر في حياته الطافحة بالمتغيرات المستمرة والمتجددة.

وتعد أنموذجاً لصيغ ترميزية متناثرة في القصائد، تتمظهر بارتباطات شرطية متلازمة، بين (الذات) و(الآخر) تبعاً للمقامات والمواقف التي يعالجها السياق، عبر أنسجة بنائية تشيع في معظم القصائد، بمحمولات دلالية، تشكل السخرية والانتقاص والتهكم أهم معانيها.

---

(1) التناص مع الشخصية التراثية عبر آليات الحوار والاستدعاء والإشارة في شعر البردوني – د. علاء الدين إبراهيم المعاضيدي – بحث مخطوط مقدم إلى مجلة الباحث الجامعي – جامعة إب – 2008م – لم ينشر – الورقة (17).

ومعنى ذلك أن الشاعر لا يجد حرجاً في توظيف الشخصية ذاتها في موضع آخر للدلالة ذاتها، ويبرز ذلك مع شخصيات (المتنبي)، وأبي العلاء المعري، إذ شكلت حضوراً واضحاً في شعر الجواهري، بوصفهما رمزين من رموز الأدب العربي، وعلى مر العصور، بل إنهما أحد أعلام الحضارة العربية والإسلامية اللذين أسهموا بأفكارهم ومواقفهم في إضاءة العقل العربي وإنارة دروبه في العصور القديمة.

وتشيع لدى الجواهري ظاهرة توظيف الشخصيات المرتبطة بالثوابت الأيديولوجية أو القيم الأخلاقية التي تبنى عليها المجتمعات. وفي هذا السياق، يتخذ من شخصيتي (المسيح) عليه السلام، وشخصية (الحسين) رضي الله عنه، رمزين للدلالة على المبادئ والثوابت القيمية، بوصفهما شخصيتين ارتبطتا بقضية إنسانية كبرى هي قضية (النفس الإنسانية) ومأساتهما تعكس صورة معادلة لسلبية الأمة وتخاذلها عن نصرة قضاياها العادلة، حيث ظلت شخصية (المسيح) رمزاً للتضحية والفداء، كما ظلت شخصية (الحسين) رمزاً دالاً على الاستشهاد والبطولة، فهو سيد الشهداء في عصره، وحضورهما بهذه القيم، يغدو رمزاً للدم العربي النازف من جسد الأمة، يقول الجواهري في قصيدة (آمنت بالحسين):

فداءٌ لمثواك من مضجع ... تنوَّر بالأبلج الأروع
كأن يداً من وراء الضريح ... حمراء مبتورة الإصبع[1]
يداً في اصطباغ حديث الحسينُ ... بلون أريدَ له ممتع
فيا ابن البتولُ وحسبي بها ... ضماناً على كل ما ادعي
ويا ابن التي لم يضعْ مثلها ... كمثلك حملاً ولم تُرْضِع
فيا أيها الوتر في الخالدين ... فذّاً إلى الآن لم يشفع[2]

ويقول في (المسيح) في قصيدته:

آمنت بالسلم لا دينٌ لمن كفروا ... به، ودينٌ لأهليه وإن كفروا
في المكتين ومثوى أحمد فجلٌ ... أسياق يتلو صلاةَ الحرب معتمرُ
وينفق البومُ في رُوما على يده ... دم المسيحُ على الزيتون ينعصر[3]

(1) إشارة إلى إصبع الحسين رضي الله عنه وقد بترت بعد قتله.
(2) الديوان: 3/ 132.
(3) الديوان: 4/ 128.

وفي ظل الخنوع والذل العربي يعد السلم مدعاة لاستدعاء شخصيات عرفت بالشجاعة ورباطة الجاش، وارتبطت بمواقف بطولية في حاضرة التاريخ العربي والإسلامي وأبرزها شخصيات: صلاح الدين الأيوبي، الذي قهر الفرنجة وفاتح القدس، وما زالت صورة هذا الفارس العربي رمزاً دالاً على القوة، وعلامة بارزة على الانتصار، وليس ذلك فحسب، بل إن شخصيته اقترنت بالقيم الإنسانية، إذ تدل الأخبار أن صلاح الدين حين طرد الفرنجة الصليبيين من بيت المقدس، لم يتعرض للأطفال ولا الشيوخ أو النساء بسوء، بل عفا عن الأسرى، فتلازمت في شخصيته دلالات النصر بدلالة قوة النفس وأخلاقها الكريمة، حين تعفو عن الغير عند المقدرة، يقول الجواهري:

تلك المعارج تصبيني بعتمتها كأنها من سنى التاريخ أنوارُ
جلالها عن بني مروانَ مأكلةٌ وصمتها عن صلاح الدينِ إخبار[1]

وتتناسخ صورة (صلاح الدين) مع شخصيات (خالد بن الوليد)[2]، و(المثنى بن حارثة الشيباني)[3]، و(السمح بن مالك)[4]، في الدلالة الرمزية على الشجاعة والبطولة وتحقيق النصر، فقد خاضوا غمار الحروب، بحثاً عن الحرية للشعوب وتخليصها من براثن الظلم والعبودية، فعنت لهم البلدان وأسهموا في الفتوحات الإسلامية.

ومن أعماق التاريخ يستدعي شخصية (فرعون) رمزاً للطاغية الجبار وعلامة للاستبداد، على مر التاريخ الإنساني، فهو من سام قومه سوء العذاب وقتل أطفالهم واستحيا نساءهم قهراً وظلماً، يقول عنه:

عن كل حرفٍ دفعنا فديةً فدحت لو كان للحق ميزان وأسعار
نحن الجبابرة الأعلون، يرهبنا إذ يرهق الناسَ فرعونٌ وجبار[5]

وهكذا فإن استلهام التراث ومثول الشخصية التراثية أمام الجواهري بهذه القيم، قد أسهمت في تكوين ورسم ملامح الوقائع والأحداث التي عايشها في الواقع، وظلت صورة الشخصية الرمز تهدي (الذات) الشاعرة إلى ناصية الحلم وتوقد الحماسة لاتخاذ الموقع الإيجابي تصميماً وحلماً بالمجد والنهوض

(1) المصدر نفسه: 4/ 70.
(2) ينظر: الديوان: قصيدة المستنصرية 4/ 166.
(3) ينظر: المصدر نفسه، 4/ 166.
(4) ينظر: المصدر نفسه، 4/ 166.
(5) المصدر نفسه، 4/ 70.

بالواقع إلى منازل رفيعة من الأخلاق والتقدم في المجتمع والنفس والفكر، وإن غياب المثالية والقيم الموجبة في المجتمع، وسيادة الجهل والتخلف والاستبداد قد أرهق الشاعر في البحث عن هذه الرموز، ومثل باعثاً من بواعث البناء السردي المتجاوز.

3 - تشكيل المكان:

يرتبط (المكان) في الوعي المعرفي لدى الشاعر برؤية فنية، تتجاوز الواقعي المرتبط بالمساحة الجغرافية المجردة، إلى كونه تشكيلاً روحياً ووجدانياً، يزخر بالحركة والحياة، إذ يتحرر الشاعر من الفهم الهندسي للمكان الطبيعي، ومن كل ما يسجل حدوساً محددة[1]، فيقوم على استنطاق الشكل المجاوز في تشكله الواقعي، وإدخاله ضمن شبكة الخيال، وإنتاجه وفق رؤيا جديدة تعتمد المتن الحكائي نسقاً تعبيرياً في بنائها الشعري.

واستحضار المكان في النص الشعري وفق هذه الرؤية، يحمل بعداً نفسياً لدى الشاعر، فهو يكشف التناقض والمتغيرات التي يعيشها في الواقع، ومن ثم فهو يحدد أيضاً من خلاله العلاقة بين (الذات) الشاعرة و(الآخر)، انسجاماً وتوتراً.

ومن هنا فإن (المكان) الذي نعنيه في القصيدة هو المكان الشعري الذي تتوحد فيه الذات مع عناصر الطبيعة وكائنات الكون[2]، لانفتاح مكان فريد - كما يقول ريلكه - عبر كل كائن إنساني ينفتح مكان فريد حميم على العالم[3].

ويكتسب (المكان) خصوصيته في الخطاب الشعري من الأساليب التي يبتدعها الشاعر وقدرته على المزج بين العناصر المختلفة، وتوظيفه بتقنية شعرية، ينتجها الخيال عبر أشكال لغوية سردية ودرامية، تتحقق فيها الكثافة والتركيز والقدرة على الإيحاء والتضمين، التي تميز شاعراً عن آخر[4].

وعلى هذا الأساس؛ فإن توظيف (المكان) في القصيدة، يدخل في إطار الرصد الجمالي للتجربة الشعرية، على نحو يجعل حضوره في نسيج التكوين الفني للنص ثمرة سيرورة للتفاعل بين (الذات) و(الآخر)؛ لتصبح العلاقة بينهما علاقة واقعية وشعرية، تنفتح في إطار النص على العالم وتتضافر في

---

(1) ينظر: جماليات المكان - غاستون بلاشلا - ترجمة/ غالب هلسا - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر - بيروت - ط2 - 1984م - ص94.

(2) المدينة في الشعر العربي المعاصر - د. مختار علي أبو غالي - عالم المعرفة - نيسان 1995م - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ص311

(3) جماليات المكان - غاستون بلاشلا - ص198، وينظر: بناء القصيدة الحديثة في أعمال عبدالعزيز المقالح - طاهر الجلوب ص162.

(4) إضاءة النص - اعتدال عثمان - الدار الحديثة - ط1 - 1988م - ص10.

علاقة تفاعلية عميقة، تغذي القصيدة بأبنية مكانية، متحركة في تعالقها مع الزمن؛ ومن ثمّ يفضي تشكلهما إلى حالة من الانصهار والتماهي في جسد النص الشعري، ويتحول المكان والزمان إلى خلق جديد ضمن بناء لغوي يحمل صفات جديدة من الصياغة والتشكل الفني والجمالي.

لقد تشكلت هذه الرؤية في وعي الشاعر محمد مهدي الجواهري ونال (المكان) اهتمامه، فراح يعزف على مساحته إيقاعاً شاعراً، وخلجات نفسه، فارتسمت صورة (المكان) في قصائده ضمن نسق سردي، يقوم على استنطاق الأمكنة ومحاورتها في سياق التمجيد والتشخيص تارة، ومساءلتها في سياق الكشف عن تناقضاتها تارة أخرى، ليعكس بذلك مخزوناً نفسياً من القيم والدلالات التي سكنت وعيه، وهو بذلك يثير لواعج الأزمة التي تعيشها (الذات) الشاعرة، في علاقتها (بالمكان) بنوع من القطيعة والاغتراب النفسي، ومن ذلك قوله في (يا دجلة الخير):

يا دجلة الخير يا نبعاً أفارقه ... على الكراهة بين الحين والحين
إني وردت عيون الماء صافية ... نبعاً فنبعاً فما كانت لترويني
يا دجلة الخير: قد هانت مطامحنا ... حتى لأدنى طماحٍ غيرُ مضمون
يا دجلة الخير: ما يغليك من حنق ... يغلي فؤادي وما يشجيك يشجيني(1)

وفي هذا الأنموذج، يتشكل (المكان) في سياق البوح عن لواعج الذات الشاعرة، وما يعتمل فيها من خلجات حزينة، مفعمة بالحزن والكآبة، مما يكشف عن أزمة نفسية، تعيشها (الذات) في علاقتها مع (الآخر)، إن استحضار (دجلة) مقترنة بأسلوب (النداء)، واستنطاقها بتفوهات الآدميين، قد أضفى على الأبيات، صبغة درامية، وطابعاً سردياً، وفي ذلك مجاوزة للنسق الغنائي، إذ ينقل (المكان) من هيئته إلى كائن حي، بل كائن بشري، يكتسب خاصية الحوار وتعدد الأصوات، وهي عناصر درامية يشترك في أدائها الآدميون، ومن ثم فقد أنسنه المكان.

ولاشك أن خلع الصفات الآدمية على (المكان) يدل على حالة التشظي والانكسار التي تعيشها الذات من جهة، وتعبر عن التماهي بين (الذات) و(المكان)، إذ يجد في هذه المساحة كائناً قادراً على إعادة تشكيل الذات.

إن استحضار (المكان) في شعر الجواهري بهذه المعطيات، يأخذ مستويات متعددة من التشكل، وأبعاداً مختلفة، تجمعها خيوط من نسيج متشابك في ضفائر (المدن) وقسمات الطبيعة، غير أن ما تهيأ لنا

(1) الديوان: 4/ 205، 206.

مـــن التأمـــــل في معـــــالم التكـــــوين البنـــــائي، يجمعهـــــا في قيمـــــتين متناقـــــضتين هما: 1- المكان الخصب 2- المكان الجدب.

أ - المكان الخصب:

إن تعامل الشاعر مع (المكان) بوصفه عنصر إخصاب وإنماء، يمثل مجاوزة في الرؤية والتشكيل البنائي، ذلك أن الماديات لا تتوافر فيها شروط الإخصاب والحياة التي يحققها الماء مثلاً في الكائنات الحية، إلاّ أن الجواهري يعلن في منجزه الشعري، بل وتدلنا معطيات التوظيف البنائي للأمكنة، أنها عناصر حياة وإخصاب، فقوله:

يـا دجلـة الخـير يـا نبعـاً أفارقـه ... علـى الكراهـة بـين الحـين والحـين
إنـي وردت عيـون المـاء صـافية ... نبعـاً فنبعـاً فمـا كانـت لترويـني

يدخل ضمن هذه القيمة الدلالية، إذ أن اقتران المكان (دجلة) بـ(الخير) في صيغة (يا دجلة الخير)، وشعوره بالظمأ، وقد نهل من عيون الماء، يؤكد أن المكان غدا مصدراً من مصادر الخصب والحياة والقوة والنماء، ومن ذلك قوله في (ذكرى المالكي):

أنـا العـراق لـساني قلبـه.. ودمـي ... فراتـه.. وكيـاني منـه أشـطار[1]

إذ يصبح (المكان) (العراق) هو المساحة النابضة في تفاصيل الروح، فهو اللسان والقلب والدم، وكلها إمدادات الحياة المتدفقة.

إن هذا البعد الترميزي في تشكيل (المكان)، يؤكد رغبة الشاعر في التعبير عن مكامن الخصب والقوة في الوجود؛ أي عن حالة تنازع الحياة والموت، فهو عندما يستدعي العناصر المكانية سواءً كانت مدناً أو قرى أو أقاليم أم عناصر الطبيعة، فإنه يجسد من خلالها رؤيته للحياة، ورغبته في إظهار سر الخصب والنماء والتقدم أو يكشف بها عن بواعث الجدب والهدم والتخلف، الذي يوازي سكونية الموت.

لما كان الشعر رسماً بالكلمات، فإنه ينتج لوحات معبرة عن هذه القيم، مستغلاً التفتحات الدلالية التي انزاحت إليها الأشياء، ولم تعد في القصيدة مجرد عناصر جامدة يذكرها الشاعر من باب

---

(1) الديوان: 4/ 71.

الوصف الجزئي العادي، وإنما أصبحت في البؤرة التي يقوم عليها الشعر، والوهج الذي يبلور شعريته وفاعليته في إثارة القارئ[1].

ومن هذا المنطلق، يتراءى (المكان) في شعر الجواهري بدلالات مجنحة، إما للخصب والحياة والقوة والتقدم، وإما للتعبير عن المأزق والتأزم والجدب الذي يفضي إلى الموت، وهو بهذه الرؤية يتجاوز الرؤية إلى المكان كدال على الميلاد أو الهوية أو الحلم أو المكان المفتوح والمغلق، كما عبر عنها بعض النقاد في دراساتهم للمكان[2]، فإنها قيم متجذرة في هاتين القيمتين: الخصب أو الجدب أو الحياة أو الموت، يقول الجواهري:

قف بالمعرّةِ وامسح خدّها التُّربا ... واستوح من طوق الدنيا بما وهبا[3]

إن استحضار صورة (المعرّة) بهذا التشكل يعكس خصوصية (المكان) الذي أنتج عبقرية فذة مثل (أبي العلاء المعري)، فهي بهذا الدور تمثل تربة خصبة لإنتاج العقول الفكرية، والأمر بالوقوف كناية عن دلالة المكان وأثره في رفد الحضارة العربية والإسلامية كمورد إنمائي في حياة العربي القديم. كما إن استدعاء (فلسطين) له دلالته في وعي الشاعر، إذ يقول في (وعد بلفور):

فلسطينٌ سلام الله يسري ... على تلك المشارف والبطاح
رأيتكِ من خلال الفجر يلقي ... على خضر الرّبى أحلى وشاح[4]

فتوظيفها بهذه الصورة يعكس الملمح الثوري في استدعاء المكان، بوصفها الأرض الخصبة لإنتاج الأبطال والثوار، كما أنبتت تربتها الزيتون، واستوطن الأنبياء أرضها المقدسة، فهي رمز الخير والنماء، وإن أصابتها مخالب الاستعمار.

ويتخذ من توظيف (العراق)، بمدنها وقراها وجبالها وسهولها وهضابها ملمحاً دالاً على الخصب والنماء، ومن النماذج الدالة على ذلك، قوله:

---

(1) دلالات الأشياء في الشعر العربي الحديث (البردوني أنموذجاً) – ملاس مختار، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2000م ص28.

(2) ومنهم: اعتدال عثمان، إضاءة النص ص14.

(3) الديوان: 3/ 9.

(4) المصدر نفسه: 3/ 47.

كـأن علـى بغـداد ممّـا أفـضنَهُ مـن الجـد أذيـالاً مـن التّيـه تُـسحبُ
محافلـها ملقـى، وغُـرٌ قِبابهـا نـشاوى، ومشـوى سـفحها مُتوثـبُ
أعـد رونـق المستنـصرية إنـه لرونـق بغـدادٍ إطـارٌ مـذّهبُ
أعـد مجـد بغـداد تعـد مجـد أمـةٍ بـه الكـون يزهـى والحضارات تعْجبُ
لهـا بـالفرات الـسمح حـضن يلفهـا وعنـد الجبـال الـشمّ خضراءُ منكـبُ
يمـد الخلـيجُ الرافـدين وبحـرُه وبـرّ الـشآم الكـوفتين ويثـربُ
كـأن الربيـع الطلـق مـن هـذه الرُبـى يجرّ علـى الكـون الرحيـب ويُسحبُ[1]

وقوله في (المقصورة):

سـلام علـى هـضبات العـراق وشـطيه والجُـرُفِ والمُنحنـى
علـى النخـل ذي الـسعفات الطـوال علـى سـيد الـشجر المُقتنـى
علـى الجـسر مـا انفـك مـن جانبيـه يتـيح الهـوى مـن عيـون المهـا
سـلام علـى عـاطرات الحقـول تنـاثر مـن حـولهن القـرى
سـلام علـى بلـدٍ صـنته وإيـايَ مـن جفـوة أو قلـى[2]

تتمحور الدلالة الشعرية في هذه الأبيات في النموذج (الأول) أو (الثاني) حول (العراق) بوصفه (المكان/ الهوية والانتماء)، وهي بهذه القيمة تشكل (النواة) الحقيقية للخصب والحياة، حيث تنبثق منها مقومات الأمن والاستقرار، وتصبح ذات قدرة على تشكيل الحياة بإيقاعات ثرّة النغم، في تناغمها مع الأبطال والثوار، وكما كانت متوهجة منتجة في الماضي، تعانق المجد والسؤدد، فإن (الزمن) كفيل بأن يخصب أرضها مجداً وألقاً من جديد في بغداد، ودجلة، والمستنصرية، والفرات، والكوفة، وهضاب العراق وشطآنها.

إن هذه الأمكنة تصبح في دليل الثورة التي تحدث انقلاباً وتحولاً في كل شيء، لتشكل بذلك انطلاقة جديدة للحياة والنماء، على أن (الدم) يغدو دليل الحياة في تشكيل المكان من جديد، بوصفه السائل الذي يروي الأرض ويخصب تربتها، في سبيل البقاء، يقول الشاعر:

ويخـصب مـن ريـاض المجـد حقـلٌ يُـراح القـادمون بـه انتجاعـا

(1) المصدر نفسه: 4/ 165، 166.

(2) الديوان: 3/ 117، 118، 119، 120.

رصـــاص البغـــي يفجـــركم ليجـــري ‏ دم يزكـــو بـــه الـــوطن ازدراعـــا
دم الـــشهداء أنـــت أعـــزُّ ملكـــاً ‏ وقاعـــك أشـــرف الـــدنيا بقاعـــا[1]

ب – المكان الجدب:

إذا كانت بعض الأمكنة قد أسهمت في إبراز وجه الخصب والحياة في الوجود، فإن منها أيضاً، ما يظهر لنا الوجه الجدب الدال على الموت والفناء، حيث تتموذج الأشياء – والمكان واحد منها – إذ يصبح مقابلاً عكسياً أمام الدلالة الأولى: دلالة الخصب، لتكون بذلك ثنائية ضدية، يكون لها أثر كبير في انفتاح السياق وتحريك النص نحو الولوج إلى تحقيق لذته الفنية[2].

إن حالة الجدب التي يجسدها (المكان) في شعر الجواهري، ترتبط بكل ما هو مجاوز للقيم الإيجابية، من حيث ممارسة القمع والاستبداد واستلاب الحريات، وغيرها مما ينبع عنه (المكان) مثل: السجن، الكهف، الكوخ، القبر، القبو، الصحراء، وغيرها من العناصر المكانية التي تتراءى في شعر الجواهري، ويمكننا تلمس هذه المعاني في (السجن) الذي تتخذ من دلالته أنموذجاً للمفردات الأخرى.

1- السجن أنموذجاً:

يأخذ السجن في تشكله المكاني في الشعر العربي عموماً وشعر الجواهري على وجه الخصوص فلسفة خاصة في دلالته، إذ تتمازج فيه ثنائية متضادة، بوصفه دالاً في حقيقته البنائية على الموقف النفسي المتأزم، ويبعث في الوقت نفسه شروط الإبداع والخصب، ذلك أن السجن يعد المكان الأكثر استقراراً لدى بعض المسجونين ممن يحملون هموم الناس وشواغل الأمة، وهم المبدعون الذين يستثمرون (الزمن) بين جدرانه لنسف المكان المغلق[3].

وقد تبلور نشاط هذه المفردة لدى الجواهري في وقت مبكر، بنسق خاص، يؤشر بصيغة ترميزية إلى مكان الوحشة والفجيعة، يقول في قصيدة (ساعة مع البحتري في سامراء 1929م):

ولقـــد بكيـــت ومـــا البكـــاء بمرجـــع ‏ ملكـــاً بـــشهوة مالكيـــه بيعـــا
زر ســـاحة الـــسجن الفظيـــع تجـــد بـــه ‏ مـــا يـــستثير اللـــوم والتقريعـــا[4]

---

(1) المصدر نفسه: 3/ 176، ازدراعا: الزرع.

(2) ينظر: دلالات الأشياء في الشعر العربي الحديث – ملاس مختار – ص85.

(3) ينظر: فلسفة المكان في الشعر العربي قراءة موضوعية وجمالية – حبيب مونسي – منشورات اتحاد الكتاب العرب – 2001م – ص .

(4) الديوان: 1/ 407.

وهو موطن الذكريات الأليمة، إذ يصبح كالقبر في ظلمته الطافحة بالحصار، يقول في قصيدة (أجب أيها القلب):

حوى السجن منها ثلةٌ وتحدرت إلى القبر أخرى وهي أم الفجائع[1]

إن دلالة (الجدب) التي يحملها (السجن) يورثها السكون الذي يلف هذا المكان، ومن خلاله يتمثل الإنسان المسجون السجن النفسي الذي يعيشه، إذ يمنع عنه التحليق في الأجواء الفسيحة ويقيد حريته، فلا تتقبله النفس، ويركز الطغاة على زج الشباب الأحرار في هذه الأماكن، لحصاد أعمارهم وحسف شبابهم، إذ تشيخ فيه الفتوة، وتضمر داخله القوة، فيتحول إلى رمز للهلاك، وهو الجدب الذي يعشعش في الصدور يقول الجواهري معبراً عن هذه المعاني:

أشباب لبنان يضام لأنه يقظ على عقبى المصير كِغَارُ؟
ألمثلهم صاغ القيون حديدهم؟ وبنى السجون لمثلهم معمار؟
السوط ذل لا يقرُّ هوانه إلا بسلخ جلودها الأبقار
والسجن لو علمت من الثاوي به لتساقطت بناته الأحجار[2]

وليس (الجدب) دلالة يحملها (السجن) فحسب، بل إن (القصور) التي يسكنها الطغاة أيضاً تعد مكاناً مجدباً لدى الجواهري، وهي رؤية مجاوزة للواقع، إذ تتساقط فيها القيم، والمبادئ الموجبة، ويذوب على عروشها (العدل) والحرية، فينشأ في أروقتها الظلم والاستبداد، ويتساوى في ذلك السجن والكوخ والقصر المنيف، يقول الجواهري:

أيها المستمنُّ بالتلطيف مُسْتَرقاً بكسرةٍ من رغيف
لا تقيه أثارةٌ من جوع وبكوخٍ في ظل قصر منيف
يتمنى انعكاس ضوء الشموع وسميلٍ من الثياب شفيف[3]

---

(1) المصدر نفسه: 2/ 344.

(2) الديوان: 3/ 281.

(3) المصدر نفسه: 2/ 379.

الفصل الثاني

الخصائص الإيقاعية

الفصل الثاني

الخصائص الإيقاعية

يمثل الإيقاع العصب الأقوى في القصيدة العمودية، والخاصية الجوهرية في الأسلوب الشعري، بوصفه السمة التي تميز الشعر عن النثر، والنظام الذي ينشأ في إطاره، وإن إخراج أية قصيدة من ثوبها الموسيقي ونثر معانيها؛ سوف يفضي إلى تشتت المعنى ومحدوديته، وهو ما يؤكد عمق صلة المعنى بإطاره الفني، الذي تفصح عنه موسيقا الشعر وتلازمها معاً"[1].

ويكتسب هذا النسق خصوصيته من كونه "يساعد على اكتناه وحدة القصيدة ولملمة أجزائها، وتوحدها في تجربة إنسانية متكاملة"[2]. ومن ثمّ؛ فإن القول الشعري لا تتحقق فاعليته ولا تتحصل أدبيته وإبداعه، ما لم تتوافر فيه خاصية الإيقاع والنغم الموسيقي.

ويرتبط الإيقاع باللحظة الزمنية لميلاد القصيدة، إذ تتخلق فيها الظاهرة الموسيقية عبر الشعور، الذي يشكلها، من حيث ارتباطها بالفعل الدال على الحدث والزمن[3]، بمعنى أن تشكُّل الإيقاع يتناغم مع الحالة النفسية والموقف الشعوري الذي أنتج هذه التجربة، وهي لحظة قول الشعر.

وحتى تكتمل الدراسة لتجربة ما في بنية القصيدة، أو الكشف عن خصائصها الأسلوبية، ينبغي أن يكون الإيقاع فاعلاً ومؤثراً[4]، ونعتقد أن فاعليته وتأثيره لا يدركان إلاّ بالتأمل الواعي، والدراسة المتأنية للوحدة الموسيقية، التي تحاول أن تجعل البنية الإيقاعية مندغمة في البنية الكلية للقصيدة.

وأول منطلقات هذا التأمل هو تحديد ماهية الإيقاع وحدوده وأبعاده، بوصفه أحد المصطلحات الأدبية التي لم تجد اتفاقاً في تعريفها، إذ عده النقاد من أكثر المفاهيم غموضاً، حتى أننا لا نجد تعريفاً واضحاً له[5]؛ والسبب أن مفهوم الشعر غير ثابت ويتغير مع الزمن.

ويبدو أن غموض الإيقاع، قد أفضى إلى تباين في الآراء واختلاف الرؤى، وغالباً ما يقع التباين والاختلاف في الخلط بين الوزن والإيقاع من جهة، والموسيقى والإيقاع من جهة أخرى.

---

(1) الخطاب الآخر ومقاربة لأبجدية الشاعر ناقداً، د. علي حداد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م، ص210.

(2) وحدة المعنى والصورة والنغم ونماذج من الشعر القديم – عيسى قويدر العبادي – مجلة جامعة دمشق – مج21، ع4،3، 2005م، ص33.

(3) ينظر: المرجع نفسه ص55.

(4) ينظر: المرجع نفسه ص56.

(5) ينظر: قضايا الشعرية – رومان جاكبسون – ص19.

فمنهم من يرى (الإيقاع) قاراً في الوزن العروضي، بينما ينشأ خارج الوزن عند آخرين؛ لـتغيره، وعدم خضوعه للتقعيد، فهو كيان نصي معارض للوزن العروضي، بل إنـه لغـة ثانيـة، لا تفهمهـا الأذن وحدها، وإنما يدركها الوعي الحاضر والغائب قبل الأذن والحواس، وترتسم ملامحه في التكرار والتوازي والثنائيات الضدية، بوصفها النسيج الذي تنشأ فيه التوقعات والمفاجآت، التي ينتجها سياق المقاطع، كما ذهب إلى ذلك رومان جاكبسون[1].

ويذهب فريق ثالث إلى أنه فيض عن القافية بوصفها "شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر"[2].

ويبدو أن حدود موسيقى الشعر – حسب د. علي حداد – لا تتكامل بالوزن والقافية وحدهما، بل من خلال نسيج التلاؤم بين الألفاظ وتناسق أصواتها[3]، وذلك مـا يـشتمل عليـه مفهـوم (الإيقـاع) الذي "يقصد به وحـدة النغمـة الـتي تتكـرر علـى نحـو مـا في الكـلام أو في البيـت" أي تـوالي الحركـات والسكنات على نحو منتظم[4]. ذلك أن الإيقاع صورة أشمل من الوزن، ومـا الـوزن إلا "صـورة خاصـة للإيقاع"[5].

وبقدر ما يقوم عليه الوزن من تصور تستمد قوانينه من خارج المضمون وما يتحرك في آفاقه مـن أفكار وأحاسيس، يقوم الإيقاع على تأمل للقوى الخفية التي تـربط الكلمـة بـسواها[6]، وهـو مـا أدركـه عبدالقاهر الجرجاني وغدا في نظرية النظم مرتبطاً بفصاحة اللفظ وتناسب العبارة[7].

والإيقاع ظاهرة صوتية وموسيقية في الوقت ذاته، لأنها "تقوم على التكرار المنتظم ويؤدي الـزمن فيها دوراً مهماً"[8].

ومع أن الإيقاع "سمة فنية في الكيان اللفظي المؤثر، قد نجد بعض صورها في صياغات النثر، كمـا هو الحال في الشعر، فالشعر يأخذ سمة فاعلة في تواصل انثيالات الشعور وموسيقيته، عـبر تداخلـه مـع عنصر الوزن واتفاقهما في التدفق الموسيقي، ولذلك يصح القول أن الإيقاع والوزن يتلاحقان، ليكتمـل

---

(1) ينظر: قضايا الشعرية، رومان جاكبسون، ص 54،48 .

(2) ينظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، أبو الحسن ابن رشيق القيرواني، تحقيق/ محمد محي الدين عبدالحميد، دار الجيل – بيروت، 1972م، ص1/ 134.

(3) ينظر: ينظر: الخطاب الآخر – د. علي حداد، ص212.

(4) ينظر: عضوية الموسيقى في النص الشعري – عبدالفتاح صالح نافع، الزرقاء، 1985م، ص50.

(5) ينظر: مبادئ النقد الأدبي – آي ، آى، ريتشاردز – ترجمة الدكتور/ مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتـأليف، القاهرة، 1963م، ص88.

(6) ينظر: الخطاب الآخر، ص212.

(7) ينظر: ينظر: دلائل الإعجاز، ص48 وما بعدها.

(8) ينظر: موسيقى الشعر العربي، د. شكري عياد، دار المعرفة، القاهرة، 1968م، ص108.

أحدهما بالآخر[1]، فحين يصدر الإيقاع من بنية لفظية تتأمل المضمون وتستوعب مجالات التعبير فيه، يفرض الوزن على الموضوع؛ فيكون الإيقاع من داخل الموضوع، في حين يكون الوزن من خارجه[2].

ولا يهمنا التنظير للإيقاع بقدر ما يهمنا تحديد مسار خطي يفضي بنا إلى كشف معالم القصيدة، وسبر أغوار الإيقاع في شعر الجواهري، وأياً كان كامناً في الوزن أم في الهندسات الصوتية الأخرى أم يجمع بين الأمرين؛ فإن غايتنا هو اقتفاء أثرها والإفادة من تجلياتها لدى الشاعر، لقناعتنا بأن الإيقاع – في دراستنا – يستوعب هذه التجليات، على أن ثمة تعريفات تجسد هذه القناعة، وألمعها رؤية أحدهم بأن الإيقاع مجموعة متكاملة أو عدد متداخل من السمات المميزة، التي تتشكل بجانب عناصر أخرى من الوزن والقافية، ومن التقفيات الأخرى، بواسطة التناسق الصوتي بين الأحرف الساكنة والمتحركة، ويضاف إليها ما يتصل بتناسق زمني لطبقات صوتية، داخل منظومة التركيب اللغوي، من حِدَّة ورِقَّة وارتفاع وانخفاض أو مدّة طويلة أو مدّة قصيرة، وجميع ذلك يتم تناسقه، بتناظر واتساق، ويتحقق انتظامه في إطار الهيكل النغمي للوزن الذي تبنى عليه القصيدة[3].

وهو ما يمكننا اعتماده مدخلاً لدراسة الإيقاع في شعر الجواهري، على أن جهدنا سيتركز بشكل مكثف على المظاهر الإيقاعية المتجاوزة، وهي المظاهر التي تبرز طريقته الخاصة في خلق إيقاعاته وتنويعها، بما يعكس خروجه عن نمطية الوزن المألوف وكسر الرتابة في الأداء. وسنتلمس تجليات ذلك التجاوز الإبداعي من خلال مجموعة من الظواهر الإيقاعية المميزة لشعر الجواهري، وتتراءى أمامنا في طريقة التوزيع للبحور والتداعي الموسيقي في دلالاتها وموسيقية القافية، ثم التكثيف الإيقاعي وسمت المتتابعات النظمية التي تلتمع في ظاهرة التكرار.

ومن هذا المنطلق فإن "استغلال المواد الصوتية هو أحد مميزات النص الشعري وأحد معتمداته ومرتكزاته، ولكنه ليس كل شيء"[4].

التوزيع الموسيقي:

التوزيع الموسيقي ضرب من التنسيق الشعري، المرتبط بالهيكل العام للقصيدة، وهو الإطار النغمي الذي يلتزم به الشاعر، باشتراطات النظام الخليلي لموسيقا الشعر في سياق تشكيل الوزن والقافية.

(1) الخطاب الآخر، ص213.

(2) ينظر: الأسس الجمالية في النقد العربي، د. عزالدين اسماعيل، ص374.

(3) ينظر: التجديد الموسيقي في الشعر العربي – د. رجاء عيد – منشأة المعارف، الاسكندرية (د.ت.ط)، ص15.

(4) في سيمياء الشعر القديم، د. محمد مفتاح، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب ص93.

ويمثل التوزيع الموسيقي للبحور والقوافي أول الخطوات الفنية الأساسية لتحقيق الإبداع في القول الشعري، بوصفه النظام الذي تتشكل بموجبه الظواهر الأسلوبية الأخرى.

ويكتسب التوزيع خصوصيته الإيقاعية من كونه أول خصيصة تجذب السّامع، وتسترعي من السمع ما تسترعيه الموسيقا من العزف على الآلات الموسيقية، حين ينتقل الشاعر بين التفصيلات والأسباب والأوتار والقوافي، وعلى أوضاع مختلفة، يأخذ منها كل وتر من أوتار السامع نصيباً وافراً من الاهتزاز والتأثير.

وقد برزت هذه السمات في شعر الجواهري، وانتظمت وفق تقنية أسلوبية، لها أبعادها وقواعدها الموسيقية والصوتية، إذ تعمقت في وعي الشاعر قوانين العروض وموسيقا الخليل، فجرت بها ذائقته، وانسابت مع جداولها انفعالاته. وعلى الرغم من التزام الجواهري بالنمط العمودي، إلاّ إنه تجاوز هذا النمط في كثير من قصائده، وارتسمت ملامح هذا التجاوز في جوانب أهمها:

1- تجاوزه في التوزيع العروضي من حيث الزيادة أو النقصان في التفعيلات أو التداخل بين البحور في إطار النمط العمودي نفسه.

2- مجاوزة النمط العمودي أو ممارسة التجريب في أنماط أخرى مثل: الاشتغال بنظام الموشحات أو نظام الشعر الحر، والمشطرات وغيرها.

والجدير بالذكر أن مجاوزة الشاعر ومحاولاته في التجديد الإيقاعي، قد برز في زمن لم يألف مثل هذه التحولات البنائية في الأسلوب الشعري، أو اجتراح مثل هذه المجاوزات في التشكيل الإيقاعي للقصيدة العربية، ومن ثم فإننا نخال هذا النزوع والرغبة في التجديد سمة إبداعية، تجعل من الجواهري شاعراً متجاوزاً لعصره، بما سنرصده من مظاهر أسلوبية أضفت على القصيدة العربية مستوى من البناء الجديد، بل وربما كان باعثاً لتحفيز من بعده لابتكار طرائق وأنماط جديدة، في التشكيل الشعري، مثل الشعر الحر وقصيدة النثر.

وعلى هذا الأساس، فإن غايتنا من هذا المبحث هو الكشف عن طرائقه الأسلوبية المتجاوزة، من حيث اختيار البحور وتوزيعها وانتظام مقاطعها وتراتبها، وارتباط الأوزان بالقوافي، والكشف عن السمات الإيقاعية.

أولاً: الوزن وخصائص النغم العروضي:

ينصرف الحديث عن (الوزن) إلى البحور الشعرية، كونها الحلقات التي يقوم عليها ميزان الشعر، وتمثل قوامه العروضي، وبها يعرف صحيحه وعليله.

وتبرز قيمة الوزن وفاعليته الفنية في القصيدة من قدرته على تنظيم معمارها البنائي، إذ يعطيها شكلاً منتظماً وبناءً مترابطاً، ومن ثم فإن الوزن هو "الضابط الذي يتحكم في وحدة القصيدة"[1]، ويسهم في إعطاء الكلمات أبعاداً وإيحاءات، تنبعث في سلسلة متتابعة تعمل النغمات على ربطها، وينشأ الإيقاع من هذا الترابط والتسلسل.

ويكتسب الوزن خصوصيته في شعر الجواهري من استجابته لهذه القيم الماثلة في مساحة التوظيف وطريقة التوزيع ومظاهر الاحتفاء والتنوع، إذ تأخذ البحور في شعره مواقع تراتبية، تكشف عن اتجاهه إلى كل بحر، بقيم متفاوتة ودرجات مختلفة.

ويحسن بنا قبل الوقوف على هذا المظهر الإيقاعي أن نشير إلى أن الشاعر قد أنتج ما يربو على (446) قصيدة، غير أن ديوانه المكون من خمسة مجلدات (أجزاء) قد تضمن هذا العدد؛ الأمر الذي يجعلنا نعتمده في إحصاءاتنا للظواهر الإيقاعية القادمة.

لقد امتدت قصائده الـ(446) في (16878) بيتاً، وهذا الامتداد يمثل شعره المنشور، وتتوزع هذه القصائد على اثني عشر بحراً وسبعة مجزوءات بحور وهي: الكامل، الطويل، البسيط، الرمل، الوافر، الخفيف، المتقارب، السريع، الرجز، المديد، الهزج، المجتث. أما المجزوءات فهي: مجزوء الكامل، مجزوء الرمل، مجزوء الوافر، مجزوء الرجز، مجزوء الخفيف، مخلع البسيط، مجزوء البسيط. وتتمظهر في القصائد بأنساق متواترة وأوزان متقايسة، كما يتجلى في هذا الجدول، وهي كالآتي:

م	الوزن	عدد القصائد		المجموع	نسبة الاتجاه
		التامة	المجزوءة		
1	الكامل	89	36	125	%28
2	الطويل	63	-	63	%14
3	البسيط	53	4	57	%12.8
4	الوافر	41	7	48	%10.8
5	الخفيف	40	4	44	%9.9
6	الرمل	32	9	41	%9.2
7	المتقارب	32	-	32	%7.2
8	السريع	11	1	12	%2.7

(1) ينظر: وحدة الصورة والمعنى والنغم – عيسى قويدر – ص58.

م	الوزن	عدد القصائد		المجموع	نسبة الاتجاه
		التامة	المجزوءة		
9	الرجز	4	6	10	٪2.2
10	المديد	6	-	6	٪1.3
11	المجتث	4	-	4	٪0.9
12	الهزج	4	-	4	٪0.9
	المجموع	**379**	**67**	**446**	**٪100**

الجدول رقم (1)

والنظر في هذا الجدول، وما يتجلى في حقوله من إحصاءات ونسب مئوية لهذه الأوزان؛ يعطينا مؤشرات أولية، بقيم أسلوبية ذات دلالات إيحائية، عن أسلوب الشاعر وقدرته على توليد الإيقاع وإحداث النغم والموسيقا في قصائده، على نحو يكشف لنا عن طريقته في تقدير الأوزان وارتباطها بمستوى الاتجاه والنفس الشعري، وهو ما يمكن رصده في ضوء النتائج الآتية:

أولاً: تواتر الاتجاه إلى البحور:

- يمثل (البحر الكامل) أكثر البحور الشعرية تواتراً في شعر الجواهري، فاتجاهه إليه يداني الثلث من قصائده، إذ يتوزع على (125) قصيدة، بنسبة (28٪)، في حين يمثل البحران (الهزج) و(المجتث) أقل البحور تواتراً، إذ لم ينسج عليهما سوى أربع قصائد، وبنسبة (0.9٪).
- يتحدد اهتمام الشاعر، بالبحور المتبقية بدرجات متفاوتة وتبرز في تراتبها على النحو الآتي:
  - الكامل (28٪) وتتوزع في (125) قصيدة.
  - الطويل (14٪) وتتوزع في (63) قصيدة.
  - البسيط (12.8٪) وتتوزع في (57) قصيدة.
  - الوافر (10.8٪) وتتوزع في (48) قصيدة.
  - الخفيف (9.9٪) وتتوزع في (44) قصيدة.
  - الرّمل (9.2٪) وتتوزع في (41) قصيدة.
  - المتقارب (7.2٪) وتتوزع في (32) قصيدة.
  - السريع (2.7٪) وتتوزع في (12) قصيدة.
  - الرجز (2.2٪) وتتوزع في (10) قصائد.

- المديد (1.3٪) وتتوزع في (6) قصائد.
- المجتث والهزج (0.9٪) وتتوزع في (4) قصائد.

• غياب بعض البحور الشعرية كالمضارع والمقتضب والمتدارك والمنسرح، إذ لم ينسج عليها بيتاً واحداً.

ثانياً: تواتر النَّفس الشِّعري في الأبيات:

م	الوزن	عدد الأبيات		المجموع	نسبة التواتر النفس الشعري
		التامة	المجزوءة		
1	الكامل	3658	1690	5348	٪31.7
2	البسيط	2495	193	2688	٪15.9
3	الوافر	1881	234	2115	٪12.5
4	الطويل	1951	-	1951	٪11.6
5	الخفيف	1551	52	1603	٪9.5
6	المتقارب	1537	-	1537	٪9.1
7	الرمل	498	275	773	٪4.6
8	السريع	263	89	352	٪2.1
9	المديد	189	-	189	٪1.1
10	الرجز	70	181	251	٪1.5
11	المجتث	38	-	38	٪0.2
12	الهزج	33	-	33	٪0.2
المجموع		**14.164**	**2.714**	**16.878**	**٪100**

الجدول رقم (2)

إن ما رشح لنا من تواتر في توزيع البحور الشعرية، يكشف عن اتجاه الشاعر نحو البحور وأسلوبه في تقدير الأوزان، غير أن هذا المستوى من التواتر، يتغير إذا ما اعتمدنا على مقياس الأبيات ويمسه بعض الاختلاف كما هو ماثل في الجدول (2)، إذ يندرج توزيعها في سلم التواتر، على نحو آخر.

وبالرغم من أن بحر الكامل هو البحر الأكثر تواتراً في شعر الجواهري، حتى لكأنه البحر الأليف لديه، بواقع (28٪ ، 31.7٪)، إلاّ إن الاختلاف يبرز في عملية التوزيع والتناوب بين البحور؛ تبعاً

لحضورها وما حققته في تواترها من نسب مئوية، لدى الشاعر اتجاهاً ونفساً. ويمكننا إدراك هذا الاختلاف من خلال الجدول الآتي:

تواتر الاتجاه	الكامل	الطويل	البسيط	الوافر	الخفيف	الرمل	المتقارب	السريع	الرجز	المديد	المجتث	المزج
	28%	14%	12.8%	10.8%	9.9%	9.2%	7.2%	2.7%	2.2%	1.3%	0.9%	0.9%
تواتر النفس الشعري	الكامل	البسيط	الوافر	الطويل	الخفيف	المتقارب	الرمل	السريع	المديد	الرجز	المجتث	المزج
	31.7%	15.9%	12.5%	11.6%	9.5%	9.1%	4.6%	2.1%	1.1%	1.5%	0.2%	0.2%

الجدول (3)

يأخذ البحر (البسيط) موقع الطويل في المرتبة الثانية بعد (الكامل)، ويتقدم (الوافر) درجة، فيصبح في المرتبة الثالثة، ويرجع (الطويل) من الثانية إلى الرابعة، كما يتقدم (الرمل) على (المتقارب)، و(المديد) على (الرجز)، على نحو يكشف حركة النفس وتموجاتها ومسارات التوازن والانسجام بين التوجه والنفس الشعري، وقدرة الشاعر على ضبط المقاييس الإيقاعية وإحداث التنوع في التوزيع الموسيقي، في الأوزان، مرتبة ترتيباً تنازلياً.

أما من حيث تمام البحور ومجزوءاتها، فإن الجواهري قد منحها فيضاً من إحساسه ومشاعره، وأخذت من عنايته بواقع (67) قصيدة، امتدت في (2714) بيتاً، وتواترت في شعره بنسبة (15.2% : 16.3%) وهي نسبة ضئيلة، إذا ما قورنت بالقصائد والأبيات التامة التي أخذت جل اهتمامه وعنايته، وتمظهرت في شعره بواقع (379) قصيدة تامة، وامتدت في (14164) بيتاً، مما يتسم شعره بامتداد التموجات الصوتية وطول النفس الشعري.

وقد اتجه في نظم القصائد المجزوءة إلى البحر (الكامل) بواقع (36) قصيدة وامتدت في (1690) بيتاً، فالرمل (9) قصائد في (275) بيتاً، فالوافر (7) قصائد في (234) بيتاً، فالرجز (6) قصائد و(181) بيتاً، فالبسيط (4) قصائد توزعت على (193) بيتاً، ثمّ الخفيف (4) قصائد على امتداد (52) بيتاً.

ويبدو أن هذا التواتر في الاتجاه نحو البحور المجزوءة، ينسجم إلى حد كبير مع تواتر النفس الشعري، إذا ما اعتمدنا معيار الأبيات، إذ يستمر التراتب بالوتيرة نفسهامع تغير غير ملحوظ، في التناوب بين البحور، فيأخذ الكامل (1690) بيتاً الحظ الأوفر من نفس الشاعر، فالرمل (275) بيتاً، فالوافر (234) ويتقدم البسيط (193) على الرجز (181) بيتاً، ثم الخفيف (52) بيتاً.

كما أن النزوع نحو البحور التامة، اتجاهاً ونفساً يتوازى في مسارها التراتبي مع ما قيل في المجزوءات، من حيث تواتر الاتجاه والنفس الشعري مع فارق النسب، والكم في عدد القصائد والأبيات

بين التامة والمجزوءة، إذ يهيمن بحر الكامل على مساحة القصائد في شعر الجواهري، من حيث عددها وعدد أبياتها.

تحسن الإشارة إلى أن توظيفه للمجزوءات قد خلا من بعض البحور، كالطويل والمتقارب والمديد والمجتث والهزج، إذ لم نجد بيتاً مجزوءاً يدخل ضمن هذه البحور.

إن هذا النمط من التشكيل الإيقاعي، الذي اتسمت به طريقة الجواهري في توزيع البحور وتقدير أوزانها، وتناوبها بين التام والمجزوء في القصائد، قد أسهم في توليد النغم الموسيقي، على نحو يعكس قدرة الشاعر وإجادته لاختيار الأوزان، التي وفرت الفضاء الأهم في نشوء الإيقاع.

ولا يخامرنا شك أن ما بدت عليه طريقة التوزيع بهذا السمت، المتواتر في اختيار الأوزان وإجادة توزيعها اتجاهاً ونفساً، والولع ببحر دون آخر، أو إطالة النفس الشعري في بحور دون سواها من دائرة متناظرة أو متباينة، لا يمكن أن يكون اختياراً عبثياً أو بضربة حظ، وإنما من وراء ذلك روز وإتقان لقوانين العروض، تبعاً لقيم الموسيقا الشعرية، واتصالها بالموقف الشعوري أو بالمضامين الناهضة بموضوع القصيدة. ذلك أن اعتماد الجواهري على المجموعة الكبرى (الكامل، البسيط، الطويل، والوافر) وارتفاع نسبة تواترها في شعره، يعكس استجابة هذه الأوزان لمضامينه الشعرية وانفعالاته الشعورية، التي تتطلب مقاطع طويلة تستوعب أغراضه الوطنية والقومية والرثاء والفخر والهجاء، لاسيما وأن الشاعر قد اشتهر بالمطولات والمقاطع الطويلة، التي تجاوزت في معظمها المائة بيت، فلم يكن من هذه الأوزان بدّ في استعمالها.

لقد اعتمدها الشاعر وأفرغ فيها جل أفكاره ومواجيده وعبّر من خلالها عن قيمه ومبادئه إزاء الواقع، وأمسك زمام القول الشعري وأتقن حبك القصائد ونسيجها، بسمت مترابط لا يصيب عصبها فتور ولا يشعر قارئها بملل، على أن بعض النقاد قد وجد تناسباً بين الوزن والغرض، وعدُّها علاقة متآزرة، ويرجع ذلك إلى التناسب بين البحر وطبيعة المعنى، وهذا ما يقوم عليه، مثلاً تمييز البحور الغنائية (الخفيف، السريع، الرمل، وغيرها) وتقوم بصفة عامة نظرية التناغم التعبيري، التي يفضلها بصفة خاصة العديد من النقاد العرب قديماً مثل حازم القرطاجني[1]، ومن المحدثين عبدالله الطيب المجذوب[2] ومحمد النويهي[3] للمضمون الشعري.

---

(1) ينظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، أبو الحسن حازم القرطاجني، تح/ محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس ص226.

(2) ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب – د. عبدالله الطيب المجذوب 1/ 81.

(3) ينظر: في الميزان الجديد – د. محمد النويهي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر بالقاهرة (د.ت.ط) ص22-24.

على أن ذلك لا يمثل قانوناً يلتزم به الشاعر في اختيار الأوزان والبحور الشعرية، وإنما هي حالة خاصة ترتبط بشعر الجواهري ومطولاته وتعدد موضوعاته، إذ نعتقد أن كل بحر قابل لاحتضان القصيدة في أي غرض من أغراضها[1].

ومع ذلك يظل أمر اختيار الشاعر لإيقاع معين سراً محيِّراً، إذ لا نستطيع الحكم على اختيار بحر دون آخر، إلاّ بما أوردنا من تعليل يحتمل الصواب وعكسه، فذلك سر من أسرار الإبداع الذي يكتسبه الشاعر بالتمرس والمران، التي قد لا يدركها المبدع نفسه.

ويجري ذلك على تنقله بين التام والمجزوءات، إذ يبدو لنا أن الأريحية والثراء الشعري اللذين تمتع بهما الجواهري وسعة مداركه ومتخيله الشعري، كان باعثاً للنزوع نحو البحور التامة، وانحسرت رؤيته للمجزوءات نحو القصائد الذاتية أو الموشحات، لسرعة الاهتزازات وتلاحق حركة الإيقاع في مقاطعها. فالأخير وأعني (النويهي) يرى أن النسيج التطريزي لكل بحر هو ما يجعله أكثر ملاءمة للتعبير عن ضرب خاص من الفكرة أو من الإحساس، قائلاً: "يعد الطويل بإيقاعه البطيء الهادئ أكثر ملائمة للانفعالات الهادئة، المسيطر عليها، الممتزجة بعنصر من التأمل، سواءً أكانت سروراً غير صاخب وهادئ، أم حزناً ملطفاً هادئاً. ويتلاءم الخفيف كذلك مع حالات نفسية جليلة وتأملية، فيما يتلاءم الكامل مع انفعال قوي وجاهد، سواء أكان فرحاً شديداً مدوياً أم ألماً موجعاً. وحينما يتزايد نشاط الانفعال، فإنه يجد ملائمة في الوافر بوفرة مصوتاته القصيرة السريعة، ومن هنا جاءت تسميته، وحينما يصل الانفعال إلى درجة اهتياج كبير، أو إلى تموج متشنج بين الغليان والتحكم، فإنه يجد قناة ملائمة في المنسرح الذي تكون كل تفعيلة من تفعيلاته الثلاث من نموذج مختلف، وإذن فهي تفضي إلى نوع مكسر للإيقاع[2].

ويستنتج النويهي مؤكداً "إن طبيعة محتوى الفكرة والانفعال ونوعيتهما هما اللتان تقتضيان وتبعثان على كل اختلافات الشكل في المظهر الإيقاعي... والمظهر اللحني معاً..."[3].

ولهذا التأكيد بالطبع ما يؤيده، فالبحر يوفر للمعنى تنسيقاً صوتياً ليسند الدلالة، وذلك لأن البحر نفسه هو مجرد نتيجة أو كما كتب ياكبسون هو مجرد أنموذج بيت "يحدد العناصر الثابتة... ويرسخ حدود التنوعات"[4].

---

(1) خصائص الأسلوب في الشوقيات – محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، ط1، 1981م، ص37.

(2) ينظر: الشعرية العربية – جمال الدين بن الشيخ – ترجمة/ مبارك حنون، ومحمد الولي، ومحمد أوراغ، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1986م، ص269.

(3) المرجع نفسه.

(4) المرجع نفسه ص270.

وإذا كان كل وزن لا يعبر سوى عن ضرب ما، فإن التناظر الوزني يجب أن يؤمّن انسجام الأغراض في القصيدة. وهو ما نلحظه في شعر الجواهري.

ثانياً: التداعي الموسيقي بين الوزن والدلالة:

من القضايا الإيقاعية التي تستدعي الانتباه في الأوزان الشعرية، هو النظر إلى البحر في علاقته بالدلالة، بوصفه نظماً لا يوجد - كما يقول جان كوهن - إلاّ كعلاقة بين الصوت والمعنى، فهو بنية صوتية – دلالية – وبذلك يتميز عن المقومات الشعرية الأخرى، كالاستعارة مثلاً، التي توجد في مستوى الدلالة فحسب[(1)].

كما نشأ العروض عن حالة اللغة وبنياتها وقوانين حركتها؛ وهو يقدم حصيلة وسائلها وميولاتها؛ ويمكن للدلالات أن تستمد طاقتها الإيحائية سواء من الكلمات التي تعبر عنها أم من الجروس والإيقاعات التي تعدّ تمثيلاً لها[(2)]. ومن ثم ينشأ عنصر التداعي بين الصّوت والمعنى، وترتبط الدلالة بالوزن ارتباطاً وثيقاً، دون أن يعني ذلك ضرورة أن يتداعى البحر مع الدلالة في البيت الشعري، فقد يستقل كل شطر بتفعيلاته عند وقفة عروضية تختلف كمياً من بحر إلى بحر آخر.

ولما كانت الوقفة في الأصل هي – طبقاً لرأي كوهن – حبس ضروري للصوت حتى يسترجع المتكلم نفسه[(3)]، فإنها في الشعر محمّلة بدلالة لغوية، تكتسبها من الوزن العروضي، مما يفرض على الشاعر أن يوقع الوقفة الصوتية على الوقفة المعنوية، وتكتسب الوقفات العروضية بموجب الوزن معاني محددة، وتسجل استقلالاً دلالياً في تفعيلاتها، غير أن ثمة تجاوزاً دلالياً ينشأ بفعل التداعي بين شطري البيت الشعري الواحد، فقد يكون ثمة تداعٍ عروضي، فتتوازى التفعيلات، ولا تتوازى دلالتها، إذ لا يتسم البيت الشعري بقرار إيقاعي مستقر، فلا يكتفي بنفسه من حيث التركيب والدلالة، فتنشأ حالة خاصة من التعارض بين الوزن والتركيب[(4)]، وهو ما يعرف لدى النقاد بظاهرة (التضمين).

وقد تتداعى المعاني، فيتولد توازٍ عروضي، يقابله توازٍ دلالي، فيؤدي شطر البيت معنى واحداً، وقد يستقل شطر منهما عن الآخر بوقفة دلالية، فيؤدي معنى مستقلاً، إلاّ إن الوقفتين العروضية والدلالية، قد تخرقان، لإخلال التوازي العروضي بين الوزن في وحدته الأفقية والقافية في وحدتها

---

(1) بنية اللغة الشعرية – جان كوهن ص52.

(2) ينظر: الشعرية العربية – جمال الدين بن الشيخ ص270.

(3) ينظر: بنية اللغة الشعرية – جان كوهن ص61.

(4) المرجع نفسه.

العموديــة المتكـــررة، وهـــو مـــا يظهـــر في البيـــت (المـــدور) أو مـــا يعـــرف لـــدى النقـــاد بظاهرة (التدوير).

ويضاف إلى هاتين الظاهرتين، كما هـو ماثـل في شـعر الجـواهري، بـروز ظـاهرة التـداخل بـين التفعيلات، وهي حالة يتجاوز الشاعر فيها النظم على وتيرة واحدة والوزن من بحر معين إلى استعمال أكثر من بحر، بعفوية، على نحو يسهم في التنوع الإيقاعي.

1 - التضمين:

يمثل التضمين – كما أسلفنا – حالة خاصة من التعارض بين الوزن والتركيب، إذ ينـشأ حينمـا تتعلق قافية البيت الأول بالبيت الثاني، وأن لا يتم معنـى البيـت إلاّ بالـذي بعـده[1]، ومعنـى ذلـك أن يرتبط البيتان من حيث التركيب والبناء، إذ يفتقر البيت الشعري إلى مـا بعـده في تمـام معنـاه، فـإذا ذكـر المسند إليه مثلاً – في البيت الأول، ولم يذكر المسند إلاّ في البيت الثاني أو الثالث، فهـذا يعـني أن البيـت وإن اكتمل بناؤه من حيث الوزن والقافية، لم يكتمل معناه، إلاّ بمجيء ما يتم به ذلـك المعنـى. ومـن ثـم فإنه يمثل مظهراً متجاوزاً في الأسلوب الشعري، وسمة أسـلوبية لهـا فاعليتهـا في ربـط أجـزاء القـصيدة، وإحداث الفاعلية في النغم الإيقاعي.

ويظهر في شعر الجواهري بمستوى يعكس رغبة الشاعر في التمرد على وحدة البيت وتململاً نحـو الوحدة البنائية للقصيدة، على نحو يسهم من جهة في تحقيق التتابع الإيقاعي عبر تسلسل الأفكار وترابط النسيج الشعري من جهة أخرى، فهو مؤشر على قوة الطبـع وجـودة القريحـة واسـتقامة الـوعي، الـذي يتمتع به الشاعر ورؤيته النافذة في تقييم الأشياء، ودليل على الفصل الحيوي لإيقاع الذات، في تعاطيهـا مع الأحداث والمواقف.

ولاشك أن عنايته بالإيقاع قد أسهم في توظيف معظم الظواهر الأسلوبية التي أقرها النقاد تسهم في النهوض بالقول الشعري ورفع مستوى الإبداع والتفوق. وارتبط ذلك لدى الجواهري بمجموعة مـن المؤثرات النفسية والفكرية واللغوية التي إعتملت في وعيه وعايشها في واقعه.

ويمكننـا تلمـس هـذا المظهـر الإيقـاعي في مواضـع شـتى مـن شـعره، غـير أن أغلـب حـالات (التضمين) لديه يرتبط بتكرار البداية، في نسقه، ومن ذلك قوله في وصف السجين:

---

(1) ينظر: العمدة في محاسن الشعر ونقده 1/ 171.

سـلمتَ فـإن غـضونَ الـسنينَ — علـى وجهـك الـشاحبِ الغـابرِ
سـطور مـن الجـد لا تنمحـي — وعـشت وعاشـت يـد الـساطرِ[1]

وقوله واصفاً الفجر في (اللاجئة في العيد):

حتـى إذا الفجـرُ أبـدى مـن نواجـذه — ونمَّ عنـه سـنا الأوضـاحِ والغُـررِ
وضـمَّ ذاك الغـرابُ الجـون قادِمُـه — علـى الجـوانحِ صـنعَ الخـائفِ الحـذرِ
وروَّعَ الجانـب الغربـيَّ منـبلجٌ — مـن جانـب الـشرق موعـوداً علـى قـدَرِ
دبّ الـسَّنا وتعـرَّتْ لجمـة الـسحرِ — وانـزاح ثـوبُ دجـىً عريـانَ منحـسِرِ[2]

إن هذا التتابع الشكلي للمفردات، يتحرك في سياق بناء المعنى، الذي يتجدد في بيتين أو أكثر، كما هو ماثل في الأبيات السابقة، فقد استقر المعنى في النموذج الأول عند قوله:

واستقر في النموذج الثاني عند قوله:

سطور من الجد لا تنمحي

كما استقر في الأخير عند قوله:

دبَّ السَّنا وتعرَّت لجمة السَّحر

وكلما اكتملت الوقفات العروضية في كل بيت، تتعلق الوقفات الدلالية إلى حيث تستقر المعاني، فتتآزر المفردات وتترابط الأبيات لإنتاج الدلالات.

ومن خصوصيته التي تتراءى في النماذج السابقة، نجد أن التضمين المتمدد في الأبيات بما له من ارتباط فيما قبله، يهيئ الموقف الشعوري والوعي لدى الشاعر، لالتقاط صور كاملة عن كل موقف يتعامل معه، فهو يبني ويترنم ويحفز الآخر للإصغاء والمتابعة، فيخلق حالة من الإثارة والمفاجأة لدى المتلقي.

2 – التدوير:

يتمظهر التدوير في البيت الشعري حين يشترك الشطران في بعض مواد الكلام اشتراكاً، يقضي على ثنائية الصدر والعجز، وتتحول الوحدة الكلامية بموجبه من وحدة مزدوجة إلى وحدة مفردة، تجمعهما كلمة واحدة[3].

---

(1) الديوان: 3/ 329.

(2) الديوان: 3/ 348.

(3) ينظر: تحاليل أسلوبية – محمد الهادي الطرابلسي – دار الجنوب للنشر – تونس – 1992م ص33.

فهو مظهر أسلوبي يخرق الوقفتين العروضية والدلالية ويلغي الثنائية الجزئية في البيت، فيختل التوازن الدقيق بين الوزن في وحدته الأفقية المطردة، والقافية في وحدتها العمودية المتكررة، مما يخرج القصيدة الشعرية من نسقها العمودي الثنائي إلى نسق عمودي جديد موحد الإطار[1].

ويبدو أن إخلال التوازن الذي ينشأ عن التدوير بين الوزن والدلالة، وإخضاع البيت الشعري لوحدة متماسكة الأجزاء، هو مناط التأثير في الإيقاع وحدوث النغم الموسيقي.

والنظر في شعر الجواهري وفق هذا المعطى، يعكس تجليات هذا المظهر في مواضع كثيرة من قصائده، ويرتبط في أغلب نماذجه بالمجزوءات، كما تتوزع في ثنايا القصائد، تارة متفرقة، وأخرى متراكمة في أبيات متوالية، كما يتحدد في قصائد كاملة.

ولعل من البديهي أن التدوير المتفرق أو المتشظي، لا يضفي على القصيدة إيقاعياً، ولا يولد موسيقاً خاصة، ولا يغير شيئاً من طبيعة الوحدة الكلامية[2]. وأن ما يثير الانتباه ويحدث التأثير لدى المتلقي هو التدوير المتراكم في أغلب أبيات القصيدة أو انتظامه في القصيدة كلها، ذلك ما يستوقفنا في قصائد غير قليلة من شعر الجواهري.

ويبدو – من الاستقراء والإحصاء – أن مجزوء الكامل هو البحر الأثير لدى الشاعر، يليه البحر الخفيف ثم المتقارب فمجزوء الرمل...إلخ، وتبرز في تراتبها كالآتي:

الوزن	نوعه	عدد الأبيات المدورة	ملاحظات
الكامل	مجزوء	1079	
الخفيف	تام	677	
المتقارب	تام	360	
الرمل	مجزوء	243	
الوافر	مجزوء	62	
الرجز	مجزوء	61	
الخفيف	مجزوء	39	
الكامل	تام	22	
الهزج	تام	13	
الرمل	تام	12	
المجتث	تام	3	
السريع	تام	2	

(1) ينظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات – ص85، 86.

(2) ينظر: المرجع نفسه ص89، وينظر: شعر البردوني دراسة أسلوبية – سعيد سالم الجريري – رسالة دكتوراه – جامعة المستنصرية – 2002م – ورقة 74.

الوزن	نوعه	عدد الأبيات المدورة	ملاحظات
الوافر	تام	3	
المديد	تام	2	
الطويل	تام	1	
إجمالي		2579	

فتوافر (2579) بيتاً مدوراً، يمنحها خصوصية إيقاعية، ولاسيما أن حضورها بنسبة 6.6٪ له دلالته في وعي الشاعر وأثره الموسيقي في الأبيات، كما إن توزعها بين التام (1095) بيتاً والمجزوء (1484) بيتاً مدوراً يرجع إلى قصر المسافات الزمنية في المجزوءات، مما يخرج الوحدة الكلامية من توازن الشطرين إلى توازن بين وحدات أصغر[1].

ومن القصائد المدورة في شعره (ألقت مراسيها الخطوب)[2]، (الشهيد قيس)[3]، (اطبق دجى)[4]، (معروف الرصافي)[5]، (تنويمة الجياع)[6]، (الراعي)[7]، وغيرها. أما الأبيات المدورة، فمتناثرة على كثير من القصائد ومنها (طرطرا)[8]، (المقصورة)[9]، (آمنت بالحسين)[10]، (أخي جعفرا)[11]، (يا غريب الدار)[12]، (مناجاة)[13]، (آليت)[14]، (لغة الثياب)[15].

---

(1) تحاليل أسلوبية – الطرابلسي ص33.
(2) الديوان: 3/ 33.
(3) المصدر نفسه: 3/ 145.
(4) المصدر نفسه: 3/ 259.
(5) المصدر نفسه: 3/ 305.
(6) المصدر نفسه: 3/ 313.
(7) المصدر نفسه: 35/ 405.
(8) المصدر نفسه: 3/ 43.
(9) المصدر نفسه: 3/ 112.
(10) المصدر نفسه: 3/ 133.
(11) المصدر نفسه: 3/ 159.
(12) المصدر نفسه: 4/ 221.
(13) المصدر نفسه: 5/ 119.
(14) المصدر نفسه: 5/ 183.
(15) المصدر نفسه: 5/ 207.

ومن الشواهد المدورة في شعر الجواهري، ما هو ماثل في قصيدة (يا غريب الدار)، من (مجزوء الرَّمل) فهي من النماذج التي بدت شبه مدورة، وضرب عليها التدوير في معظم أبياتها، ومنها قوله:

يا غريب الدار لم يُخـ ـلُ من البهجة دارا
لم يدع طيفاً يواسي مقلةً إلاّ أزارا
يمنح الشجو الثكالى وشذا الحبُّ العذارى
يا نديماً يعصر الخمـ ـرة ليلاً ونهاراً
ويساقي من دم القلـ ـب أخا الهمُّ عقارا
تأخذ النشوة منه ثم تنساه السُّكارى[1]

إن الحركة اللاهثة للمفردات المدورة (يُخلّ، الخمرة، القلب) قد أسهمت في ربط شطري الأبيات، وأخرجت النص الشعري من نسقه الثنائي إلى نسق عمودي جديد، موحد الإطار، وأسهمت المسافات الزمنية للوزن المجزوء من بحر (الرمل) في توليد الإيقاع.

ومن الشواهد التي بدت فيها القصائد ملتحمة الأبيات، مترابطة الأجزاء، لا تجد فيها شطراً بارزاً ولا ثنائية مستقلة إلا وميضاً في مفرق استهلالها، قصيدة (الراعي) من مجزوء الكامل، الذي يقول فيها:

1- لفّ العباءَةَ واستقلا بقطيعه عَجَلاً.. ومهلا
2- وانصاع يسحب خلفه ركْباً يعرّس حيث حلاّ

3- أوفى بها.. صِلاً يزاحِمُ في الرّمال السّمر صِلاّ
4- يرمي بها جَبَلاً فتتبعُ خطوَهُ.. ويحطّ سهلا
5- أبداً يقاسمها نصيباً من شظيف العيش عدلا
6- يصلي كما تصلى الهجيرَ ويستقي ثمداً وضحلا
7- يومي فتفهمُ ما يريد ويرتمي فتهبّ عجلى
8- وتكاد تعربُ بالثغا "هلاً" و"حيهلاً" و"هلا"
9- يقفو بعين النسر ترقبُ أجدلاً، ذئباً أزلا

(1) المصدر نفسه: 4/ 219. العقار: الخمر.

10- ويحـــوطُ كالأسَــدِ اجتبـــى أشـــباله.. جـــدياً.. وســـخلا
11- أوفـــى علـــى رَوْضِ الحيـــاة يجوبـــه حقـــلاً فحقـــلا
12- يـــا راعـــي الأغنـــام: أنـــت أعـــز مملكـــةً وأعلـــى
13- لله ملكـــك مـــا أدقّ ومـــا أرق.. ومـــا أجـــلا[1]

إن هذا التماهي والتلاحم الذي أحدثه التدوير، واكتسبت بموجبه الأبيات إيقاعاً متلاحقاً، راجع إلى تدافع المعاني وقصر المسافات الزمنية للتفعيلات.

3 – التداخل.. مجاوزة النسق العروضي:

ارتبطت ظاهرة (التداخل) بين البحور، بالقصائد القائمة، على أساس البناء الدرامي، لاسيما ما يقوم منها على تعدد الأصوات والمواقف الدرامية، الأمر الذي يسوّغ الالتفات إلى هذه الظاهرة في شعر الجواهري، بوصفها نمطاً مجاوزاً للنمط العروضي وميزان الخليل، إذ تتراءى لديه في مواضع شتى من شعره، ومن أبرزها مطولته (أنيتا) التي تقع في (382) بيتاً و(أيها الأرق)[2] و(يا نديمي)[3] و(زوربا)[4].

وتعد هذه القصائد التي تمازجت فيها البحور من أهم (المطولات) التي نظمها الشاعر على نمط الموشحات الأندلسية، مما يعكس تلويناً موسيقياً وتنوعاً إيقاعياً.

ومن هذا الضرب ما يتجلى في قصيدة (أيها الأرق)، إذ يتداخل فيها البحر المديد بالخفيف، دون الالتزام بنظام معين في بعض الأبيات، ومثال ذلك قوله:

مرحبـــاً: يـــا أيُّهـــا الـــسُّهُدُ   كـــم وكـــم أنجـــزتَ مـــا تَعِـــدُ
خـــلِّ حُراســـاً لمـــن رقـــدوا   (فلنفـــسي مـــن نفـــسها رصـــدُ)
مرحبـــاً يـــا جمـــرةً تقِـــدُ   بـــين مـــوتى كلُّهـــم جَمَـــدُ

مرحباً يا منقذ الفكرِ
(من نيوب الخمولِ والخدرِ)[5]

---

(1) الديوان: 3/ 405. الثمد: الماء القليل، الأجدل: الصقر، الأزل: السّريع.
(2) ينظر: قصائد شهرزاد، ذكريات، فراق، وداع. الديوان: 3/ 221، 231، 237، 241.
(3) المصدر نفسه: 4/ 249.
(4) المصدر نفسه: 5/ 11.
(5) الديوان: 3/ 247.

ثالثاً: القافية ودورها الإيقاعي:

تتحدد القافية كما يراها الخليل بن أحمد الفراهيدي ما بين آخر حرف من البيت، إلى أول ساكن يليه، مع المتحرك الذي قبل الساكن[1].

وللنقاد في تعريفها آراء متعددة، لا يهمنا منها سوى القول: بأنها تتفاوت من بيت إلى آخر، فقد تكون بعضاً من كلمة، وقد تكون كلمة كما ترتسم في كلمتين أو أكثر[2]، وجميع ما يلحق القوافي من الحروف والحركات ستة أحرف وست حركات، فالأحرف: الروي والردف والتأسيس والوصل والخروج والدخيل، والحركات: الإطلاق والحذو والرّس والتوجيه والنفاذ والإشباع[3]، ويجمعها خمسة أسماء: المتكاوس والمتراكب والمتدارك والمتواتر والمترادف[4].

ولئن اقتضى المقام منا تعريف القافية بشكل أوسع، وتفسير ما يلحق بها من الحروف والحركات السابقة، إلاّ أننا لا نرى في عملنا ما يتطلبه بقدر ما يتطلب ضبط الاختيارات التي نلتزم بها في التحليل الإجرائي للنصوص المنهجية العامة التي يتحتم الالتزام بها في غرة عمل تطبيقي.

فالقافية عندنا "تتمثل في العنصر أو تشتمل كل العناصر التي تلتزم في آخر كل أبيات القصيدة، ومن هذه العناصر ما هو صامت ومنها ما هو مصوّت"[5].

وأساس القافية الروي، يلحقه المجرى والوصل والخروج ويسبقه الرّدف والتأسيس والدخيل[6].

وتقوم القافية موسيقياً على حركتين متناقضتين: التكرار والوقف، ويعني توالي القوافي لمحطات صوتية متشابهة، عبر أزمنة متساوية[7].

ويبرز دورها الوظيفي في الشعر، من خلال توليد الأنغام الموسيقية في القصيدة، إذ تحقق التدفق الصوتي وينشأ عنها تتابع الأصوات والوقفات الصوتية أواخر الأبيات، مركز الثقل الإيقاعي، حتى

---

(1) كتاب القوافي – للتنوخي – تحقيق/ د. عوني عبدالرؤوف، مطبعة الحضارة العربية، الفجالة، نشر مكتبة الخانجي، القاهرة، 1976م، ص382.

(2) ينظر: العمدة في محاسن الشعر ونقده – ابن رشين القيرواني 1/ 151.

(3) ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية – د. صفاء خلوصي – منشورات مكتبة المثنى، بغداد، ط5، 1397هـ-1977م، ص233.

(4) ينظر: المرجع نفسه، ص269، 270.

(5) خصائص الأسلوب في الشوقيات – محمد الهادي الطرابلسي، ص38.

(6) ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية – د. صفاء خلوصي، ص249، 250.

(7) ينظر: شعر البردوني دراسة أسلوبية – سعيد الحريري، ص78.

تصبح فواصل موسيقية، يتوقع السّامع ترددها، وتتقفها الأذن، بتلذذ، كلما ترددت في فترات زمنية منتظمة[1].

ودراسة القافية على هذا النحو، يتوقف على اتجاه الشاعر نحوها، ومدى تواتر النفس الشعري فيها، على نحو يدفعنا لبيان أساليب استخدامها، ومظاهر التشكل لديه، ومدى قدرتها على خلق الإيقاع وإشاعة النغم الموسيقي في قصائده.

ومن المفيد قبل التحليل أن نشير إلى أن دراسة القافية لدى الجواهري، تثير مشكلة فنية، وهي أن القافية لم تتخذ نسقاً موحداً في قصائد الديوان، إذ تنوعت القوافي تبعاً لتشكيل القصائد، فإلى جانب القوافي الموحدة، نجد الموشحات والأراجيز والمقطعات، وذلك يجعل من الصعب ضبط نسب الاتجاه إلى أنواع القوافي ومدى تواتر النفس الشعري فيها، وهو الأمر الذي يدفعنا إلى اعتماد عدد الأبيات وبيان عدد القصائد.

1- أنماط القافية وتشكلاتها الموسيقية في شعر الجواهري:

مثلت القافية وطريقة اختيارها هاجساً مؤرقاً لدى الجواهري، إذ اعتملت في وعيه أهمية الإيقاع في خلق المواجيد الشعورية، وإحداث التأثير في المتلقي، ذلك ما عبر عنه في مواضع متعددة من ذكرياته التي ألمحنا إليها في المباحث الأولية من هذه الدراسة، وفي إطار بيان طريقة نظمه، وعنايته بروز القوافي، إذ كانت تسكن وعيه، ولا تغادره حتى يعزف عليها أوتار الكلمات، ويجري على سننها رويه ومجاريها، ثم يرسمها بطريقة مضنية، إذ نراه يعمد في كثير من المواضع إلى توظيف البناء والتراكيب، بما ينسجم وحركة القوافي، فيقدم لفظاً ويؤخر آخر، تبعاً لذلك، كما أنه كان حريصاً على أن يكتسب الشعر نظامه وتماسكه بفضلها، فهو يجري مع أفكاره متسلسلاً حتى يبلغ بها مكانها الأخير حيث (القافية)[2]، وهو ما سنركز جهدنا للكشف عن ملامحه في مقامنا هذا.

وتأسيساً على ما سبق، فإن القوافي قد تنوعت لدى الشاعر، والتمعت بمظاهر شتى من السمات الإيقاعية، غير أن ما يهمنا ونحن ندرس مظاهر التشكل في شعره، هو ذلك التنوع الجوهري الذي يبرز نتيجة للتغيرات الطارئة على المجرى بالاعتماد على التقييد والإطلاق، كونه المؤشر الإيجابي لإدراك هذا التجلي.

---

(1) ينظر: موسيقا الشعر – د. إبراهيم أنيس – ط5 – 1981م، ص246.

(2) الجواهري رؤية غير سياسية – د. حسن العلوي – ميسوبوتيميا للأبحاث والدراسات – زحلة – ط1 – 1995م ص39.

وقبل الحديث عن مظاهر التقفية لدى الشاعر، يمكننا اعتماد بعض الرموز التي بدت أشكالها جلية في شعره، وهي كالآتي:

س: أي حرف من الحروف المستعملة روياً في القصائد.

ر: (الردف)، وهو حرف مد أو حرف لين ساكن يسبق الروي مباشرة وهو إما ألف أو واو أو ياء.

ت: التأسيس، وهو ألف يفصل بينها وبين الروي حرف لا يلتزم وتلتزم حركته ويعرف بالدخيل.

و: الوصل، وهو حرف مد ناشئ عن إشباع حركة الروي في القوافي المطلقة أو هاء تلي الروي المطلق[1].

على أننا سنستعمل هذه الرموز، إشارة إلى القوافي التي تمظهرت في شعر الجواهري، من حيث التقييد والإطلاق:

أ - القافية المقيدة:

وهي القافية التي يكون رويها ساكناً، فيتحرر الشاعر بذلك من حركات الإعراب في آخر القافية[2].

والنظر في شعر الجواهري - بموجب الإحصاء الذي قمنا به لرصد أشكال التقفية وتحديد تواترها من حيث الاتجاه والنفس الشعري في القصائد والأبيات - يعطينا مؤشرات قوية نستند إليها في أحكامنا التي سنسجلها.

فقد وردت القوافي المقيدة لدى الشاعر في (29) قصيدة، بنسبة (6.50٪)، وتمظهرت في (719) بيتاً بنسبة (4.26٪)، وتمظهرت في ثلاثة أشكال هي:

س° : وهي المنحصرة في الروي.

ر س° : وهي المتكونة من روي يسبقه ردف.

ت س° : وهي المتكونة من روي يسبقه تأسيس، بينهما دخيل.

---

(1) ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية – د. صفاء خلوصي، ص218.

(2) ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية – د. صفاء خلوصي، ص218.

وتتوزع على القصائد والأبيات بحسب الجدول الآتي:

نوع القافية المقيدة	عدد القصائد	نسبة الاتجاه	عدد الأبيات	نسبة التواتر	ملاحظات
سْ	10	٪2.24	377	٪2.23	
رسْ	18	٪4.03	263	٪1.59	
ت سْ	1	٪0.22	79	٪0.47	
المجموع	29	٪6.50	719	٪4.26	

ومن القصائد المقيدة: إلى البعثة المصرية، الشاعر الجبار، أحمد شوقي، يا غادة الجيك، المقصورة.

ب- القافية المطلقة:

وهي القافية التي يكون رويها متحركاً وتجري على ثلاثة أصوات هي الضمة والفتحة والكسرة[1]، وقد وردت لدى الجواهري في (417) قصيدة بنسبة (93.50٪)، وتمظهرت في (16159) بيتاً، بنسبة (95.74٪).

وقد تواترت في شعره، تبعاً لمجاريها الثلاثة: الكسرة والضمة والفتحة، وتوزعت بين هذه المجاري على النحو الآتي:

المجرى	عدد القصائد	نسبة الاتجاه	عدد الأبيات	نسبة التواتر
ذات المجرى المكسور	160	٪35.87	5812	٪34.44
ذات المجرى المضموم	139	٪31.17	6106	٪36.18
ذات المجرى المفتوح	118	٪26.46	4241	٪25.13
المجردة من المجرى (ذات الجر الساكن)	29	٪6.50	719	٪4.26
الإجمالي	**446**		**16878**	٪100

إن هذا التصنيف، يعكس التوزيع الموسيقي للقوافي المطلقة، على نحو يجعل من المجرى المكسور مركز الثقل الإيقاعي في شعر الجواهري، إذ اتجه إليها بعدد (160) قصيدة، بنسبة 35.87٪، وتواتر

(1) ينظر: المرجع نفسه، ص217.

النفس نحوها بـ(5812) بيتاً بنسبة 31.44٪)، يليها المضموم ثم المفتوح ثم المجردة ذات المجرى الساكن، وتتراءى كما هو ماثل في الجدول بنسب متفاوتة.

ج- حرف الرّوي:

يمثل حرف (الروي) أهم عنصر صوتي في نسيج القوافي، إذ يقوم عليه معمار القصيدة، وتجري على نسقه أبياتها، ويغدو بهذه الخصوصية مركز الثقل الشعوري والأداة المولدة للطاقة الموسيقية في الشعر.

وقد حظي (الروي) لدى الجواهري بعناية فائقة من حيث الاختيار والتوزيع، إذ اعتمد عليه كثيراً في روز القوافي، ولم يقف اختياره على صوت بذاته أو مجموعة بعينها، وإنما شاعت لديه العديد من الأصوات، وتفاوتت في نسب التواتر تبعاً للاتجاه والنّفس الشّعري للشاعر، ويمكننا تلمسها من خلال الجدول:

م	حرف الروي	عدد الأبيات	نسبة التواتر	م	حرف الروي	عدد الأبيات	نسبة التواتر
1	الباء	2832	٪16.78	13	الألف	296	٪1.75
2	الراء	2715	٪16.09	14	التاء	187	٪1.11
3	الدال	2124	٪12.58	15	الكاف	174	٪1.03
4	النون	1759	٪10.42	16	الياء	137	٪0.81
5	الميم	1503	٪8.90	17	الضاد	60	٪0.36
6	العين	1190	٪7.05	18	الجيم	25	٪0.15
7	اللام	1121	٪6.64	19	الشين	20	٪0.12
8	الهمزة	741	٪4.39	20	الطاء	17	٪0.10
9	القاف	693	٪4.11	21	الزّاي	4	٪0.02
10	الفاء	589	٪3.49				
11	الحاء	382	٪2.26				
12	السّين	309	٪1.83		إجمالي	16878	٪100

ويمنحنا التأمل في الجدول صورة واضحة عن الثراء والكثافة في توزيع حروف الروي، إذ أن شيوع هذه الأصوات وانتظام (21) حرف روي لاشك يحقق الثراء والتنوع في القوافي، وهو ما يسهم في خلق الإيقاع بأصوات متماوجة، حتى لكأنها أوتار موسيقية يعزف الشاعر في قصيدة وتراً.

والملاحظ من الجدول أيضاً، غياب ستة أصوات وهي (التاء والخاء والذال والصاد والظاء والعين)، وذلك مؤشر لا يقلل من قيمتها بقدر ما يعطي صورة عن رغبة الشاعر وذائقته الشعرية والتي اعتمدت على الأصوات المدرجة في الجدول لخلق الموسيقا وإحداث الترنم.

والنظر في توزيع الأصوات المستعملة روياً، يكشف عن فضل بعضها على بعض، فقد شاعت: الباء (16.8٪) والراء (16٪) والدال (12.60٪) والنون (10.4٪) بكثافة عالية، مما يعطيها الغلبة في الاستعمال والثراء في التوزيع، إذ حظيت بنصيب وافر من الاستحواذ، وانتظمت بموجبها 50٪ من القوافي والقصائد.

ويبدو أن المطولات الشعرية التي نظمها الجواهري، قد بنيت معظمها على هذه الحروف، وأشهرها قصيدته البائية (هاشم الوتري)[1] التي انتظمت في (131) بيتاً ومطلعها:

مجدت فيك مشاعراً ومواهباً وقضيتُ فرضاً للنوابغِ واجبَا

وقصيدته الرائية في رثاء (معروف الرصافي)[2] التي يقول فيها:

لاقيت ربّك بالضمير وأنرتَ داجية القبورِ

وقد نظمها في (115) بيتاً، ومن ذلك أيضاً (داليته) القومية في معارك فلسطين[3]، التي يقول فيها:

دلالاً في ميادين الجهادِ وتيهاً بالجراح وبالضمادِ

واستعمل (النون) في بناء قصيدته (النونية) الشهيرة (يا دجلة الخير)[4]، التي توزعت (165) بيتاً، ومطلعها:

حييتُ سفحَكِ عن بعدٍ فحييني يا دجلة الخير يا أم البساتينِ

واستعملت أصوات (الهمزة، القاف، الفاء، الحاء، السين، الألف، التاء، الكاف) بنسب ضئيلة، تراوحت بين (4.4٪) في الهمزة إلى (1.03٪) للكاف، في حين ضعفت رغبته لنحو حروف (الياء،

---

(1) ينظر: الديوان: 3/ 245.

(2) المصدر نفسه: 3/ 305.

(3) المصدر نفسه: 3/ 193.

(4) المصدر نفسه: 4/ 203.

الضاد، الجيم، الشين، الطاء، الزّاي)، إذ استعملت بنسب ضئيلة جداً، تراوحت بين (0.81٪) للياء إلى (0.02٪) للزاي.

وتمظهرت حروف (الميم، العين، اللام) بنسب متوسطة، تراوحت بين (8.90٪) في الميم، إلى (6.64٪) في اللام.

ويبدو أن تواتر هذه الأصوات وشيوعها في التوزيع بدرجاتٍ ونسب متفاوتة من حيث الاتجاه والنفس الشعري، يعطينا صورة – أيضاً – عن حظ أصوات العربية في شعر الجواهري من الاستعمال روياً، وهذا الاستحقاق الصوتي يمكننا استبصاره من خلال توزيعها في حقول الجدول.

1- أصوات الحلق: وقد استعمل منها الشاعر أربعة أصوات وهي (الهمزة، الألف، الحاء، والقاف)، باعتبار حيز اللهاة مندرجاً في الحلق[1]، في (3302) أبيات بنسبة (19.56٪)، وهو أقل نسبة في الأصوات المستعملة رويا.

2- أصوات الحنك: واستعمل منها سبعة أصوات هي (الكاف، الياء، الشين، الجيم، الضاد، اللام، الراء) في (4252) بيتاً، وتواترت بنسبة (25.19٪) وتمثل ربع القوافي.

3- أصوات الأسنان: واستعملت الأصوات الأسنانية في (4400) بيت بنسبة (26.07٪) وتوزعت بين (الزاي، السين، النون، الطاء، الدال، التاء) وغابت عنها أصوات (الظاء، الذال، الثاء)، وتمثل ربع القوافي.

4- أصوات الشفتين: أما الاستعمال الشفوي من الأصوات، فقد توزع بين (الباء، الميم، الفاء) في (4924) بيتاً، بنسبة (29.17٪)، وغاب عنها صوت (الواو)، وتمثل ثلث القوافي.

على أن أغلب الأصوات المهموسة قد اختصت بها القصائد الذاتية والغزلية، والوصفية بواقع (35) قصيدة، بما يتلائم وطبيعتها الهادئة، لأن فيها مناجاة للنفس وترويضاً للذات على تحمّل الصعاب، فظهرت بعض القصائد التي عبرت عن هذا السمت، وبدت كأنها محطات يتزود بها الشاعر لما هو أشد وأنكى. وهو كالآتي:

(1) ينظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص44.

م	اسم القصيدة	موقعها من الديوان	عدد أبياتها	حرف الروي	م	اسم القصيدة	موقعها من الديوان	عدد أبياتها	حرف الروي
1	رسالة مملحة	399/4	100	الفاء	13	الرجعيون	391/1	40	التاء
2	أطل مكتئباً	201/3	54	الفاء	14	مهلاً	409/4	27	الفاء
3	عدّ عنك الكؤوس	183/1	67	السين	15	في الطيارة	339/1	23	الحاء
4	الروضة الغناء	139/1	38	الفاء	16	الأرض والفقر	19/4	28	السين
5	وفيّ الربيع	217/1	38	الفاء	17	بين النجف وأمريكا	91/1	20	السين
6	منى شاعر	75/1	31	الكاف	18	يوم الشباب	244/3	17	الحاء
7	الأدب الصارخ	369/1	32	الحاء	19	النفثة	333/1	19	الحاء
8	حنين	263/3	41	الحاء	20	تحية إلى رونتري		18	السين
9	خبت للشعر أنفاس	391/3	41	السين	21	عيد أول آيار	133/4	73	التاء
10	الريف الضاحك	203/1	23	الفاء	22	لغة الشباب	205/5	73	الفاء
11	يومان على فارنا	105/5	63	القاء	23	ما هذه النفوس تداح	97/1	18	الحاء
12	النزغة	399/1	65	السين					

وهذه نتيجة نظفر بها في هذا المقام، لتفسير طبيعة الجنوح التجاوزي في تشكيل القوافي، وغلبة الأصوات المجهورة في الاستعمال روياً، إذ تكشف هذه الدلالة عن جريان (الروي) مجرى السياق، تبعاً للموقف النفسي والمضمون الشعري، الذي يتطلب في أغلب قصائده الـ(390) صوتاً جهورياً، يتوازى مع التأزم النفسي ويعكس حالة الاحتدام والمواجهة بين الشاعر والطغاة، أو بين الشعب والجلادين.

وعلى هذا الأساس اقتضت المواقف والمضامين من الشاعر (الجهر) بالسوء الذي يمارسه الحاكم الطاغية وأتباعه من العملاء والمرتزقة على سبيل الفضيحة، ليس في العراق فحسب، وإنما هي صورة تعكس الوضع في شتى أصقاع الأرض، فاكتسب شعره سمتاً جهورياً، وغدا صوت (الجهر) أبلغ من (الهمس) دلالة وإيقاعاً.

ونستنتج من هذا التوزيع والتواتر بين الأصوات ومخارجها، أن حظ العربية من الأصوات المستعملة قد بدت حسب تواترها كالآتي:

الحيز	عدد الأبيات	نسبة التواتر	ملاحظات
الشفتان	4924	٪29.17	
الأسنان	4400	٪26.07	
الحنك	4252	٪25.19	
الحلق	3302	٪19.56	
المجموع	**16.878**	**٪100**	

والملاحظ على هذه الأصوات أنها تشترك في الخروج من حيزي (الشفتين) و(الأسنان)، ولئن كانت هي الأكثر استعمالاً في قوافي الجواهري؛ فليس غريباً أن تتناظر في نسب تواترها لدى الشعراء العرب البارزين، ممن حظيت أشعارهم بالدراسات الأسلوبية، وفي مقدمتهم المتنبي وشوقي[1]. ولعل هذا الشيوع الذي حققته في نسبة التواتر لدى هؤلاء الشعراء، يرجع إلى خاصية إيقاعية، تلفت انتباه المتلقي، إذ تشبه الحركات في أهم خاصية من خواصها وهي قوة الوضوح السّمعي"[2].

أما أكثر الأصوات المستعملة روياً، فهي مرتبة بحسب درجات تواترها اتجاهاً ونفساً، وتتراءى كالآتي:

م	الصوت	الاتجاه	النفس
1	الباء	15.25	16.88
2	الرّاء	14.57	16.09
3	الدال	12.11	12.58
4	النون	10.76	10.42
5	الميم	7.62	8.90

د- أثر الجهر والهمس في تشكيل القوافي:

أمّا القيم الإيقاعية التي تحققها الأصوات المستعملة روياً في القصائد ولها فاعلية موسيقية في نظم القوافي، فإنها مرتبطة بخاصيتين جوهريتين هما: الجهر والهمس، إذ ندرك من خلال الأصوات المجهورة

(1) ينظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات – ص 45.

(2) علم اللغة العام (الأصوات) – د. كمال محمد بشر – دار المعارف – مصر – ط4 – 1975م ص101.

والمهموسة آفاق التصوير والتعبير، وكثيراً ما تنهض الصفتان بالكشف عن المضامين الشعرية، والموقف الشعوري الذي يعيشه الشاعر.

ويمكننا إدراك القيم الدلالية والموسيقية لهاتين الصفتين من خلال الجدول الآتي:

م	حرف الروي	نوعه	توزيع القصائد بحسب المضامين الشعرية									عدد القصائد	نسبة التواتر
			ذاتية	وطنية	قومية	مديح	هجاء	رثاء	وصف	غزل	أخر		
1	الباء	مجهور	14	13	12	6	6	9	5	3	-	68	
2	الراء	مجهور	17	11	3	7	6	12	4	4	1	65	
3	الدال	مجهور	9	13	7	6	4	7	4	3	1	54	
4	النون	مجهور	15	9	5	3	5	3	3	4	1	48	
5	الميم	مجهور	10	7	7	1	1	6	-	2	-	34	
6	العين	مجهور	8	6	5	4	3	3	2	3	-	34	
7	اللام	مجهور	9	5	5	2	-	5	2	2	1	31	
8	الهمزة	مجهور	6	2	-	1	-	3	-	-	1	13	
9	القاف	مجهور	7	6	4	2	1	2	1	1	1	25	
10	الفاء	مهموس	6	2	-	1	-	-	5	2	-	16	
11	الحاء	مهموس	4	5	1	2	-	-	-	4	-	16	
12	السين	مهموس	3	2	1	-	2	-	-	3	-	11	
13	الألف	مجهور	2	1	-	-	-	-	1	-	-	4	
14	التاء	مهموس	1	2	1	-	-	-	-	3	-	7	
15	الكاف	مهموس	1	-	2	-	-	1	-	1	-	5	
16	الياء	مجهور	4	1	-	1	-	-	-	-	-	6	
17	الضاد	مجهور	1	1		-	-	-	1	-	-	3	
18	الجيم	مجهور	-	-	1	1	-	-	-	-	-	2	
19	الشين	مهموس	-	-	-	-	1	-	-	-	-	1	
20	الطاء	مجهور	-	1	-	-	-	1	-	-	-	2	
21	الزاي	مجهور	1	-	-	-	-	-	-	-	-	1	
المجموع			118	87	54	37	29	52	28	35	6	446	

ويدلنا الجدول أن الشاعر جنح جنوحاً شديداً نحو الأصوات المجهورة، بما يحقق التجاوز في استعمال الجهر في القوافي، إذ تواترت في شعره في (390) قصيدة بنسبة (87.44٪)، في حين لم تتواتر الأصوات المهموسة إلاّ في (56) قصيدة وبنسبة (12.56٪).

2- ظاهرة (التصريع) وسمات التشكيل الموسيقي:

يؤسس (التصريع) في شعر الجواهري لقاعدة موسيقية ثرة النغم، إذ تسهم في بناء المطالع وتشكيل القوافي، وتصريع القصيدة بحسب العلوي يؤذن بقافيتها، فمتى ما عرف تصريعها عرفت

قافيتها[1]، على أن التصريع في اصطلاح النقاد "هو ما كانت عروض الأبيات فيه تابعة لضربه، تنقص بنقصه وتزيد بزيادته"[2].

ويغدو بهذه القيمة الوظيفية أحد الآليات التي يعمد إليها الشاعر لخلق حالة من التوازن الدلالي والإيقاعي بين الوزن العروضي والوزن الصَّرفي، حتى غدا لدى ابن الأثير وابن رشيق أحد معايير الطبع والإجادة في نظم الشعر، ويدل على سعة القدرة في أفانين الكلام[3]، بل إن الشاعر "إذا لم يصرع قصيدته كان كالمتسوّر الداخل من غير باب"[4]. ومن ثمّ فإن التصريع أسلوب "يجعل إليه النفوس أميل والآذان لسماعه أنشط"[5].

ونتيجة لما يحققه (التصريع) من قيم صوتية في النص الشعري، اعتمد الجواهري هذا اللون، وبات ظاهرة مهيمنة في شعره، تثير انتباه المتلقي وتشحذ طاقته السمعية، وإذا تأملنا قصائده المصرعة؛ ألفيناها على قسمين:

- تصريع المطالع، وقد شمل هذا الجانب (284) قصيدة وتواترت بنسبة (63.68٪).
- تصريع الأبيات، وهي الأبيات التي انتظمت في ثنايا القصائد دون المطالع، وقد شمل (43) قصيدة بنسبة (9.64٪)، وتوزعت على (137) بيتاً، تخللتها في مواضع متفرقة.

وما تبقى من القصائد غير المصرعة، سواءً في المطالع أم في المتون، إمّا قصائد عادية أو دون العادي، قلما تصل أبياتها أو تتجاوز المعدل المضبوط (31) بيتاً[6]، وهذا الاحتفاء يثبت ولعله بهذا الملمح الإيقاعي، ثم إن توظيفه في صدر المطالع وفي ثناياها يدل على مجاوزة النسق الإيقاعي المألوف، الذي التزم به الشعراء القدماء في صدر القصائد فحسب. ولم يكن هذا التجاوز إلاّ حالة من إغناء القصيدة بالحسنات البديعية، والمولدات الإيقاعية، نتيجة لامتداد الأبيات وطول القصائد، فاقتضت المطولات (التصريع) لحفظ التوازن بين البنيتين العروضية والصرفية، بين المقاطع.

---

(1) ينظر: الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز – يحيى بن حمزة العلوي – تحقيق/ عبدالسلام شاهين – دار الكتب العلمية – بيروت – 1400هـ – 1980م، ص413.

(2) العمدة في محاسن الشعر ونقده – ابن رشيق القيرواني 1/ 173.

(3) ينظر: المصدر السابق 1/ 174، ينظر: المثل السائر – ابن الأثير 1/ 338.

(4) المصدر نفسه 1/ 177.

(5) جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب – د. ماهر مهدي هلال، ص226.

(6) ينظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات ص53.

ويمكننا تسجيل بعض المطالع المصرعة، وبيان القصائد التي انتظمت فيها، في هذا الجدول:

م	المطلع		اسم القصيدة	موقعها في الديوان
1	خلفت غاشية الخنوع ورائي	وأتيت أقبس جمرة الشهداء	خلفت غاشية الخنوع	31/4
2	ألقت مراسيها الخطوب .	وتبسم الزمن القطوب	ألقت مراسيها الخطوب	31/3
3	أعد مجد بغداد ومجدك أغلبُ	وجدد لها عهداً وعهدك أطيبُ	المستنصرية	163/4
4	حللتم مثلما حل السحاب	وطبتم مثلما طاب الشبابُ	إلى وفود المشرقين تحية	139/5
5	قف بالمعرة وامسح خدها الترابا	واستوح من طوق الدنيا بما وهبا	أبو العلاء المعري	9/3
6	عصفت بأنفاس الطغاة رياح	وتنفست بالفرحة الأرواح	باسم الشعب	109/4
7	خذي مسعاك مثخنة الجراح	ونامي فوق دامية الصفّاح	فلسطين الدامية	45/3
8	صحراء فجرك موعود بما يلد	والمغربيون أكفاء بما وعدوا	الصّحراء في فجرها الموعود	159/5
9	يا علبة الرّوح يا لثانة الجسد	يا بنت بيروت يا أنشودة البلد	بنت بيروت	355/2
10	دلالاً في ميادين الجهاد	وتيهاً بالجراح وبالضّماد	فلسطين	193/3
11	بلاد مفداة وجيش مظفر	وقائد جيش في البلاد موقر	يوم الجيش الأحمر	370/2
12	كلوا إلى الغيب ما يأتي به القدرُ	واستقبلوا يومكم بالعزم وابتدروا	تحرك اللحد	287/2
13	أوقد من الحق للداجين نبراسا	واقرع لإيقاظ أهل الكهف أجراسا	الأرض والفقر	19/4
14	أبرزت قلبي للرماة معرضا	وجلوت شعري للعواطف معرضا	معرض العواطف	235/2
15	لم يبق عندي ما يبتزه الألم	حسبي من الموحشات الهم والهرم	عشرون بلفور في عشرين عاصمة	331/5
16	تحدى الموت واختزل الزمانا	فتى لوى من الزمن العنانا	فتى الفتيان	219/5
17	رثاؤك ما أشق على لساني	ورزؤك ما أشد على جناني	عمر فاخوري	77/3
18	برغم الإباء ورغم العلى	ورغم أنوف كرام الملا	المقصورة	107/3

وأما القصائد التي صرّعت أبياتها من غير المطالع، فهي كالآتي:

م	اسم القصيدة	موقعها في الديوان	أرقام الأبيات
1	النفثة	333/1	6
2	في أربعين السعدون	35/2	5
3	شاغور حمانا	315/2	35
4	ستالينغراد	361/2	15، 18، 19، 33، 36، 57، 61، 62، 69، 75، 78، 86

م	اسم القصيدة	موقعها في الديوان	أرقام الأبيات
5	ألقت مراسيها الخطوب	3/ 31	96
6	ذكرى أبو التمن	3/ 51	30، 61، 96
7	أرشد العمري	3/ 82	3
8	يوم الشهيد	3/ 161	26، 157، 158، 178، 186
9	سر في جهادك	3/ 267	117
10	عبد الحميد كرامي	3/ 277	54، 55
11	تنويمة الجياع	3/ 311	22، 49، 51، 62، 84، 89، 94، 101
12	قفص العظام	3/ 319	34
13	الدم الغالي	3/ 335	18، 24، 31
14	الراعي	3/ 403	38
15	يا أم عوف	4/ 11	38 ، 58
16	خلفت غاشية الخنوع	4/ 31	13، 36، 44، 68، 102
17	قصة	4/ 23	25، 40
18	النباشون	4/ 27	8
19	ذكرى المالكي	4/ 63	84 ، 89، 118
20	غيداء	4/ 83	5، 16، 35
21	باسم الشعب	4/ 109	91
22	أزف الموعد	4/ 119	23، 48، 50، 53، 62
23	عيد أول أيار	4/ 133	11، 40، 42، 56
24	لبنان يا خمري وطيبي	4/ 171	58، 70، 87
25	من دفتر الغربة	5/ 83	25، 35، 36
26	براها	4/ 179	3، 10، 32، 48
27	حييتهن بعيدهن	4/ 229	19، 23، 26، 36
28	من دفتر الغربة	5/ 87	40
29	يا خيالي	4/ 308	4
30	رسالة مملحة	4/ 399	15، 83
31	يوم الشمال	5/ 21	71، 89
32	يا غادة الجيك	5/ 35	11، 34، 37، 38، 51، 55، 68، 72

م	اسم القصيدة	موقعها في الديوان	أرقام الأبيات
33	ذكرى عبدالناصر	5/ 43	5، 107
34	آليت	5/ 181	32، 40، 73
35	لغة الثياب	5/ 205	55، 63
36	كم ببغداد الاعيب	4/ 95	12، 25، 55
37	سائول فيك	4/ 202	7
38	يا دارة المجد	4/ 307	11

3- مجاوزة النسق الإيقاعي في تشكيل القوافي:

على الرغم من التزام الجواهري بنظام التقفية في النمط العمودي، واطراد القافية في النماذج السابقة وفق هذا النمط، إلا أن الشاعر جنح في قصائد كثيرة نحو تقفية مجاوزة للمألوف حين لجأ إلى تقنية التشطير واعتماد نظام السطر في الوزن العروضي وهو بهذا الجنوح يحدث خلخلة في نظام التقفية ويتمرد على هذا النسق، ونخاله في هذا الصنيع يحاول ابتداع أشكالٍ جديدةً في سياق تحقيق سبق إيقاعي وتوليد موسيقي، فصار عمله أشبه بالعازف الذي يحاول إضافة أوتار جديدة إلى آلته الموسيقية، ومن ثم فقد حاول التمرد على العرف الصياغي في نظم الشعر، سواءً على مستوى التشكيل الطباعي الكتابي أم الإيقاعي، على نحو يعكس مظاهر متعددة من خاصيات الموشحات الأندلسية أو الشعر الحر، الذي لم تحدد هويته إلا مع جيل السياب ونازك الملائكة، كما إن ثمة قوافي لم تأخذ نمطاً معيناً وإنما جعلها حرة مبعثرة، تتوزع على مساحة القصائد، كأحجار الشطرنج، لها من السيمياء أوفر الحظ في التشكيل، مما يدل على رؤية نفسية وتعبير عن الشعور المثقل بالتجديد والتمرد على الشَّكل والقالب، ولربما كان ذلك باعثاً لدى جيل السياب في ابتداع نمط الشعر الجديد.

ويمكننا تلمس هذه الأشكال في نماذج كثيرة من قصائده، وألمعها (يا أحبائي[1] أفروديت[2]، عالم الغد[3] وشاح من الورد[4]، أيها الوحش أيها الاستعمار[5]، أطفالي وأطفال العالم[6]، سلاماً إلى أطياف الشهداء الخالدين[7] ظلام[8]، من كنوز فارس[9]، فراق[10]، أيها الأرق[11]، يا نديمي[12]، لا تذعه[13]، فرصوفيا[14]، لمي هاتيك[15].

ومن الصعوبة توصيف هذه الأشكال، إذا ما أردنا تصنيفها، أو إلحاق ما تشابه منها مع التسميات التي اصطلح عليها النقاد مثل : المربعات والمخمسات والمسمطات أو الموشحات، إذ لم نجد شكلاً يطرد على نسق معين، فإذا اتفقت المطالع والمسميات السابقة، سرعان ما يلبث التعبير يتصاعد حتى يتغير نسقها، فتزداد الأشطر أو تنقص في خط الوسط بمعنى أن القصيدة يتوزعها نمطان أو أكثر من أنماط التشكل الإيقاعي والطباعي.

ومن ثم يصعب علينا تحديد الأنساق وفق مسميات النقاد، ما خلا الموشحات التي تقترب إلى حد ما من خصائص الموشح الأندلسي، على الرغم من مجاوزة هذا النسق في كثير من القصائد والموشحات الجواهرية.

---

(1) الديوان : 1/ 129

(2) المصدر نفسه : 2/ 161

(3) المصدر نفسه : 2/ 372

(4) المصدر نفسه : 1/ 223

(5) المصدر نفسه : 3/ 299

(6) المصدر نفسه : 4/ 235

(7) المصدر نفسه : 4/ 279

(8) المصدر نفسه : 3/ 367

(9) المصدر نفسه : 1/ 301

(10) المصدر نفسه : 3/ 237

(11) المصدر نفسه : 4/ 241

(12) المصدر نفسه : 4/ 251

(13) المصدر نفسه : 4/ 305

(14) المصدر نفسه : 4/ 299

(15) المصدر نفسه : 5/ 95

وأياً كانت نسبة اقتراب الجواهري في تشكيل هذه الأنماط من تسميات النقاد أم ابتعاده عنها، فإن ذلك لا يهمنا بقدر ما يعكس نزعة الشاعر نحو التمرد على القوالب الجاهزة وتحقيق التجاوز الإبداعي في الخروج عن المألوف وتنويع القوافي، فذانك ملمح تركيزنا في هذا الاشتغال.

وبهذا التسويغ، يمكننا مقاربة هذه الأنساق تبعاً لأربعة مسميات، تأخذ القصائد قسماتها في التشكيل الإيقاعي أو الكتابي وهي محاولة لتقريب الشبه بين أنساق التشكل في القصيدة الجواهرية، ومسمياتنا تتحدد بالمصطلحات الآتية : نمط الموشحات، نمط المشطرات، نمط الشعر الحر، نمط القصيدة الشطرنجية.

أولاً: نمط الموشحات:

الموشح: "كلام منظوم على وزن مخصوص"[1] كما أنه حسب تعريف الدكتور/ محمد مهدي البصير" ضرب من الكلام المنظوم، تتعدد أوزانه وتتنوع قوافيه، تبعاً لرغبة قائله وقدرته على التصرف في أفانين الكلام[2] وعرفه المستشرق الأسباني بالينثيا بقوله " الموشحة نظم تكون فيها القوافي اثنتين اثنتين، كما هو الحال في الوشاح.. فالتسمية تشير إلى تأليف القوافي، وهي تشبه الزجل فيما عدا ذلك، أي أن الموشحة تتألف من فقرات تسمى الآبيات، كل فقرة منها تتكون من عدد معين من أشطار البيوت في قافية واحدة وتعقب كل فقرة خرجة في بحر أشطار الغصن ولكن في قافية أخرى ويلتزم الوشاح قافية هذه الخرجة[3] ، وقد عرفت الموشحة بتقسيمها إلى أغصان وأسماط وأقفال، وتبدأ عادة (بالمطلع) وهو عبارة عن سطر واحد أو سطرين يعقبه (الدور) وهي القطعة التي تلي المطلع وينتهي الموشح عادة بـ(القفل) ويكون من نفس وزن (المطلع) وقافيه، ويعرف الدور والقفل مجتمعين بـ (البيت) ويسمى القفل في نهاية الموشح بـ(الخرجة)، وتتألف الموشحة في الأكثر من ستة أقفال وخمسة أبيات ويقال له التام، وفي الأقل من خمسة أبيات ويقال له الأقرع، فالتام ما ابتدئ فيه بالأقفال، والأقرع ما ابتدئ فيه بالأبيات[4] ويمكننا بيان ذلك بالرسم التخطيطي الآتي:

---

(1) فن التقطيع الشعري والقافية – صفاء خلوصي ص 301.

(2) المرجع نفسه، نقلاً عن الموشح في الأندلس وفي المشرق، محمد مهدي البصير، مطبعة المعارف، بغداد، 1367هـ-1948م ص 8

(3) فن التقطيع الشعري والقافية ص301، 302 نقلاً عن : تاريخ الفكر الأندلسي، آنخل كونثاليث بالينثيا، ترجمة/ حسين مؤنس ص 143.

(4) ينظر : فن التقطيع الشعري والقافية ص 310، 333

المطلع	غصن	أ	غصن	ب
	غصن	أ	غصن	ب

***

الدور	سمط	ج	سمط	د	البيت
	سمط	ج	سمط	د	
	سمط	ج	سمط	د	
القفل أو الخرجة	غصن	أ	غصن	ب	
	غصن	أ	غصن	ب	

ولا يمثل عدد الأسطر نظاماً ثابتاً في الموشحات، إذ تخضع للزيادة أو النقصان من موشحة إلى أخرى، فقد يكون المطلع سطراً واحداً وقد تزيد أسطر الدور أو تكون الخرجة سطراً، وإذا تأملنا شعر الجواهري تبعاً لهذه المعطيات، كما هو ماثل أمامنا في الترسيمة السابقة، فإننا نرشح بعض القصائد (موشحات) إذ تكتسب خاصيات الموشح من حيث النظام والتكوين، وتتفق في تقفيتها وتشكيلها السطري مع الموشحات وأهمها: (يا أحبائي)[1] وخزات[2]، سلاماً إلى أطياف الشهداء الخالدين[3]، أيها الوحش أيها الاستعمار[4]، وتستجيب أخرى لنظام التقفية مع غياب بعض المعايير، كما هو حاصل في قصائد (وشاح من الورد)[5]، أيها الأرق[6]، يا نديمي[7] لمي لهاتيك[8]، حببت الناس والأجناس[9].

(1) الديوان : 1/ 129
(2) المصدر نفسه : 1/ 163
(3) المصدر نفسه : 4/ 279
(4) المصدر نفسه : 3/ 99م
(5) الديوان: 1/ 223
(6) المصدر نفسه 4/ 245
(7) المصدر نفسه : 4/ 251
(8) المصدر نفسه : 5/ 95
(9) المصدر نفسه : 4/ 319

ويمكننا اعتماد قصائد (أيها الوحش أيها الاستعمار و (يا نديمي) و(يا أحباي) نماذج للموشحات وهي كالآتي:

1. موشحة (أيها الوحش أيها الاستعمار) من بحر الرمل وهي إحدى القصائد المرشحة لاكتساب خاصيات الموشحات وتعد أنموذجاً للموشح (الأقرع) الذي لا يبتدئ بالأقفال، وإنما بالأبيات ومنها قوله :

خلِّ شدقيك يمصان دمي
ويمجان دماً كالعلق
خل عيشي مضغة من علقم
خلّه نهبَ الطّوى والقلق

سمن الكلب على لحم الشعوب ... واكسه من عريها أبها حُلل
واخلع البؤس عليها والشحوب ... وأسل ذوبَ الأسى بين المقل
وانشر الرُعب على كل الدروب ... لا تنرها بشعاع من أمل

ثم دعها نهزة للألم[1]
تتلظى في جحيم الحرق
هل سوى أن تغتذي بالضرم
وتلوى في وساد الأرق

أيها الوحش وما أزكى الوحوش ... تتحدى الجوع بالمفترس[2]
تغتذي أطفالها فيما تنوش ... تحت أستار الدجى والغلس
وتغذى بعظام ومُشوشْ ... ونفايات الدم المنبجس[3]

أيها الوحش الضروس المحتمي
بفصاحات اللُغى والمنطق

---

(1) النهزة : الفرصة.

(2) وما أذكى الوحوش.

(3) المشاش (بالضم) : كل عظم لا لحم فيه.

ويما شرعة من نظم

يختزي منهن وجه الورق[1]

2. **موشحة (يا نديمي) من بحر الرمل، ومنها قوله:**

يـــا نـــديمي : إن الـــدجى وضَـــحا   والهـــزار الغـــافي هنـــاك.. صـــحا

يـــا نـــديمي : وصـــبَ لـــي قـــدحا   ألمـــس الحـــزن فيـــه والفرحـــا

وأرى : مـــن خلالـــه شـــبحا   مـــن نثـــار الهـــم الـــذي طفحـــا

في شباب مضيع هدر

مثل عود خاو بلا وتر

يـــا نـــديمي: وشـــب لـــي قـــدحا   وأعرنـــي حـــديثك المرحـــا

يـــا نـــديمي: وأمـــس رأد ضـــحى   قلـــت لـــي مـــشفق نـــصحا

مـــا علينـــا! أبـــارح ســـنحا   أم ســـنيحُ بقفـــرةٍ برحـــا

أفنحن الحُداة للبشر ؟

أم رعاةُ الأغنام والبقر ؟

يـــا نـــديمي: وَوقـــني بلـــدا   عقُـــم الخـــيرُ فيـــه أن يلـــدا

هـــو جوعـــانٌ، مـــتخمُ حـــردا   وهـــو عريـــان، مكـــتس عقـــدا

وهـــو إذ صـــيغ أهلـــه بـــددا   يكـــره الخلـــق أينمـــا وجـــد

يا نديمي، وأقصِ عن بصري

بشراً حاقداً على البشر

يـــا نـــديمي : ومـــا هـــي المثـــلُ   إذ يُـــساطُ الإيمـــانُ والـــدجلُ

والرســـالاتُ أيـــن ؟ والرســـلُ   حـــين يلـــوي بهـــنّ منتحـــلُ

(1) المصدر نفسه: 3/ 299

يـــا نـــديمي أصـــح مـــا نقلـــوا ؟ أم هـــو النجـــاحُ كـــان والفـــشلُ؟

فلدّياك باقةُ الزهرِ
ولهذا الشواظ من سقرِ[1]

3. موشحة (يا أحبائي):

يا ليــالي الـــسفح مـــن جنـــب الحِمـــى قـــابلي حَـــر الجـــوي مـــن نَفَـــسي
إن عينـــــا في هـــــواك الّـــــذما فلكـــم عنـــدكِ عهْـــد قـــد نُـــسي
يـــا أحبّـــائي وإن حـــال الـــوداد وذوي غـــصن الـــصّبا وهـــو رطيـــب
فلكـــم مـــا بـــين أضـــلاعي فـــؤاد حظـــه مـــنكم عـــذابُ ووجيـــب
فـــسقى دمعـــيّ لا صـــوب العهـــاد زمنـــاً مـــر ولم يـــدر الـــر قيـــب
تـــشهد الأرضُ بنـــا شُـــهبَ الـــسما فـــسوى الريـــة لم نحـــترس
عريــــت أشـــواقنا لكنمـــا حاكـــت العفـــة أبهـــى ملـــبس
يـــا مـــراح العـــيش في الحـــيرة لا زلـــت ضـــحاكاً مـــن الغيـــث العمـــيم
كنـــت فينـــا للتـــصابي مـــأهلا حيـــث صـــح الجـــو واعتـــل النـــسيم
إن يكـــن روض شـــبابي أمحـــلا فلقـــد يقـــنعني منـــه الـــشميم
ليـــت مـــلاك الهـــوى مـــا حرمـــا ثمـــر اللـــهو علـــى المغـــترس
ودري أى فـــــؤاد إذ رمـــــى منـــه أضـــحى نهـــزة المفـــترسِ
يـــا مواثيـــق عهـــود ســـلفت ذكـــري أحبابنـــا مـــا عهـــدوا
وانـــشديهم نفـــس حـــر تلفـــت في هـــواهم ضـــل عنهـــا الناشـــد

(1) الديوان : 4/ 251

عرفــــوا كــــف النـــــوى مـــــا خلفـــت | في لو بعض همومي كابدا
لا تــــرى في الحــــب خطبـــا مثلمـــا | مـــصعب يعطـــي قيــاد المـــسلس
شـــيمة منهـــا أعيـــذ الكرمـــا | يـــستوي المحـــسن فـــيكم والمـــسي
لـــي فـــؤاد فـــيكم إن ســـعرا | بلظـــى الـــشوق يقـــل : هـــل مـــن مزيـــد
أفمـــن أجـــل حـــديث مفـــترى | يؤخـــذ المغـــدور بـــالحكم العنيـــد[1]

4. موشحة (وشاح من الورد) ومنها قوله:

يُغزل للفجر | بيض الخيوط
والصبح إذ يسري | مطالع البشر | على النواحي
وريق القطر | يحوك للزهر | ثوبَ ارتياح
والكأس ملآن
والشهب ندمان | بعضٌ لبعض

***

والكل فرسان
والروض ميدان | للقطف والعض
والصدغ بستان
واللحظ وسنان | كالنرجس الغض
والشعر كالشعر | في اللف والنشر | فيه افتضاحي
والخد كالبدر | كالشمس في الظهر | والأفق ضاحي

***

روح الصبا تسري | بالبعث والنشر | على البطاح
ويانع الزهر | يلتف بالنهر | مثل الوشاح
والروض مزدان
تكسوه ألوان | من الربيع[1]

---

(1) الديوان : 1/ 129

ثانياً: نمط المشطرات (المسمطات):

وهي قصائد تقترب من (الموشحات) في نظام التقفية والتشكيل السطري وتنتظم عمودياً على شكل أسطر متوالية، وتقوم – عادة – كل بضعة أشطر منها على قافية واحدة وتكتب المقطوعة مرة على يمين الصفحة وأخرى في يسارها، ليتشكل في الصفحة مبنى خادع من السواد والبياض[2]، والمسمط من القصائد، ما يؤتي فيه بأشطار مقفّاة بقافية، ثم يأتي بعدها شطر مقفى بقافية مخالفة، ويستمر على هذا المنوال مع التزام المخالفة حتى تنتهي القصيدة[3].

وقد نظم الجواهري من هذا النمط العديد من القصائد وأهمها : باريس، شهرزاد، ذكريات، فراق، وداع[4] وهي خمس قصائد كانت أصداء زيارته إلى باريس عام 1948م، فضلاً عن مجموعة أخرى نظمها في أعوام متفرقة وأبرزها: عالم الغد[5] ظلام[6]، أطفالي وأطفال العالم[7]، فرصوفيا[8]، ويمكننا اختيار قصيدة (عالم الغد) أنموذجاً للتأمل واستبصار ملامح التشكل السطري فيها، والتنويع الإيقاعي الذي أحدثه الشاعر في نظام التقفية ومنها قوله:

عالم الغد : يا رهين ضباب
من دخان ونفثة وتراب
وعجاج من المغاني الخراب
تحت أنقاضها وجوه كوابي
من شيوخ وصبية وكعاب
هي إذ حشرجت ورقت وجيبا
أودعت في التراب سراً رهيباً
وخيالاً للملهمين خصيباً

---

(1) المصدر نفسه : 1/ 223
(2) ينظر : مجمع الأضداد ص 158
(3) ينظر : المعجم الوسيط ص 449
(4) ينظر : الديوان : 209-243
(5) المصدر نفسه : 2/ 372
(6) المصدر نفسه : 3/ 369
(7) المصدر نفسه : 4/ 235
(8) المصدر نفسه : 4/ 299

أمس هذا الضباب كان قلوباً
نابضات بنافحات الشباب
وهبات من الأماني العذاب
وهي للكون بعد سوط عذاب
بجناح المروع المرتاب
حلقت كالسحاب فوق السحاب
تمنح الشمس جذوة اشتعالا
ومشت في الثرى تهز الجبالا
يملأ الأرض غيضها زلزالاً
يتحدى بثقله الأثقالا
فثقيل الطغاة والأقيالا
والمهازيل في الحرير كسالي
عثرات تعرقل الأجيال
وبعوضاً على الدماء عيالا
تتهزى من ماجن لعاب
يتلهى بكأسه والشراب
ساقط فوق غيره كالذباب

مسترقين للنظام الرفيع
إن هذا السوي مطاع الجميع
وأولاء السادات بالتشفيع
هم عبيد لعبد ذاك المطيع
يا هواة التنفيذ والتشريع
وغواة التموية والترقيع
هل عرفتم جوعان رب مجيع
ومجيعاً يخاف وطأة جوع
هكذا، هكذا، دنا فتدلى
هرم من علٍ لتحت تعلى

رافعات عنه الجماهير ثقلا
ملقيات على البسيطة ظلا
ينعم الفرد تحتهم مستغلا
بالأطاييب –دونهم–مستقلاً
فلماذا؟ وكيف ؟ "عزّ وجلاّ
وتخطى على العباد ؟ مدلاً
من عليهم غدا عيالا وكلا
ولماذا ؟ عن كل حق تخلى
ولماذا ؟ أضحى الأغم الأذلا
ذلك الأكثر المعيل الأقلاّ
لغز لم يجد له العقل حلا
أنت يا رافعاً من الأثقال
هرماً كان من ضروب المحال
أنت يا من لا يستقر ببال
غير إلمامه كطيف خيال
كن جوابا على أدق سؤال
كان مذ كانت العصور الخوالي
عن قيام مهدد بالزوال
وتهاوي كواكب وجبال

ثالثاً: نمط الشعر الحـر:

وترتسم في هذا النمط ملامح (الشعر الحر) الذي شـاع في الخمـسينات ومـا بعـدها لـدى جيـل السياب وزملائه ومع أن ابتداع تقنية التشكيل السطري كانت أسبق لـدى الجـواهري إلا أنهـا لم تأخـذ عنده هوية (الشعر الجديد)، مما يؤكد تمرد الجواهري على القوالب ومجـاوزة الـنمط التقليـدي، وهـو مـا يهمنا بالدرجة الأولى في هذا المقام.

إن هذا النزوع، نحو المغايرة والتجاوز، الذي أحدثه الشاعر على مستوى الشكل كـان يعـبر عـن روح التجديد الذي اعتمل في وعيه، وتأكيد قدرته على الأداء بأي شكل كما إن محاولاته " تشير إلى روح

العصر في الخمسينات خاصة، بحيث دعت شاعراً من كبار الكلاسيكيين الجدد كالجواهري إلى تجريب هذا الزي الجديد، رغم أنه غريب عن مزاجه وثقافته وتقاليد نظم الشعر[1].

ومن هذه المحاولات ما يتجلى في قصائد أفروديت 1932م الشيخ والغابة 1959م[2]، يا حبيبي 1962[3]، ويمكننا اعتماد قصيدتي (الشيخ والغابة) و(يا حبيبي) أنموذجين لهذا النمط وهما كالآتي:

1. يا حبيبي: وتتكون من ثمانية سطور من بحر الرمل ويقول فيها:

يا حبيبي لست وحدي
أنا والغربة والوحشة
والرأس عليه من نديف الثلج
ما يهزأ بالموقد في قلبي مشبوباً
كعهدي.. وأنا ابن الخمس والعشرين عاماً
يتلظى بالصبابات ضراماً وغراماً

2. الشيخ والغابة: وتتكون من 52 سطراً من بحر الرمل ومنها قوله:

ورأى الشيخ ظلال الغابة الدكناء..
أشباحاً تلوح
بعضها يعصر بعضا..
فتمنى لو يروح
عله يقطف منها
ثمر الجنة غضا
ثم غامت صور
ردته كالهرة
أسيان شجياً
آه.. لو كان فتيا
آه لو ردت إليه

---

(1) مجمع الأضداد، سليمان جبران ص 160
(2) ينظر: الديوان : 4/ 141.
(3) ينظر: المصدر نفسه: 4/ 194.

آه.. مما فات شيئاً!
آه.. لو لم يعل فوديه
من الشيب مسوح
آه لو كان لذي قلب
مع الشيب طموح
آه لو يسطيع للأرقام دفعا!
آه.. لو كان..
لريعان الصبا يسطيع رجعاً
آه لو كان ...
لقطعان الهوى في الشعب مرعى
وتولت قدميه رجفة
ثم تلوى
ثم ألوى
ثم أقعى
فرأى آدم يلتف بحواء
وتلتف عليه
مثل أفعى[1]
وانتفاضات شباب..
كالرؤى..
في هدأة الليل تجيش
آهِ يا شيخ!
وكم تحسب أن سوف تعيش
آه.. لو مدت من الغيب..
يد خلف حجاب
حاذف النصف من الخمسين
من عمر كذوب
كالسراب[2].

---

(1) أقعى : جلس على مؤخرته.
(2) الديوان: 4/ 143، 144

رابعاً : نمط القصيدة الشطرنجية:

ويجري في هذا النمط على سمت خاص، يشبه في تشكيله السطري أحجار الشطرنج على مساحة اللعبة، إذ تبدو مبعثرة تتوزع على مساحة القصيدة، بمقادير مختلفة، فقد يبرز السطر بعدة جمل، وقد يتشكل بجملة، كما يبرز بكلمة أو مفردة واحدة .

ويعكس هذا النمط رؤية جديدة ومجاورة لم نألفها في الشعر العربي قديمة وحديثة، وذلك يدل على الرؤية الابداعية في نظم الشعر وإيقاعه، إذ تتراءى القصيدة الشطرنجية بكلماتها كأوتار الموسيقا، كل وتر له إيقاعه ونقرته وتوقيعه الخاص ومن القصائد التي ارتسمت فيها ملامح هذا النمط قصيدة كاليجولا 1962[1] وزوربا 1969[2].

كاليجولا[3] سمرقند :

ويتوزعها (263) توقيعة من مشطور الخفيف ومنها قوله:

كاليجولا
حيث السماء نجوم
لازوردية ..
حيارى تحوم
في تخوم الدجى..
وحيث الليالي
حالمات..
ينفشن سحر الخيال

***

وإذا "النبع ".. والندى.. والرمال
وسفوح نشوانةُ .. وتلال
وحقول.. وصبية.. وغلال
يتنفسن.. ياسميناً ووردا
تصطفي جبنة السماء.. فتندى

---

(1) ينظر الديوان : 4/ 195

(2) ينظر : المصدر نفسه : 5/ 11

(3) كاليجولا: واد بهيج من سهول العالم الشهيرة بجمالها وخصوبتها وسحرها وهو من معاني سمرقند ورياضها الفيحاء.

ورويداً..
غلائلُ من سحاب
عطرات..
يرقصن زرق القباب
في أعالي "مآذن"
"كالعلالي"
مسرجات..
كاليجولا
مقاطع من أغاني
رتلت للنجوم..
والأزهار
وأريج..
ينساب في الأسحار
من شراب "التفاح"..
والرمان
كاليجولا..
من معطيات الزمان(1).

قصيدة زوربا: ويتوزعها (99) توقيعة من بحر الرمل والكامل ومنها قوله:
وارتمت من شفق دام
على الأرض جراح
وجراح
وتهاوت فوقه
من مزق الغيم
صبيات ملاح
والكراكي عصب دكن

(1) الديوان : 4/ 198، 200

تشابكن جناحا
وجناح
وبعيداً
في ذرى الشرق
نجيمات.. مراض
وصحاح
ثم راحت تتنزى
من جديد
نجمة..
في إثر نجمة
يتضرين ويهزان من
الكون
وسعفرن حجمة
لم تفه حرفاً..
وطرنا بجناح الصمت خوفا
كل آن كان هذا الشرق
يزداد اشتعالا
وحريق فيه يمتد
ويشتط انتقالا
فتضوي 'أجمة' كانت
ظلاماً
إثر 'أجمه'
سكن البحر
وفوق الأرض قد أغفت
على ضوء النجوم
ساد صمت..[1]

(1) النجمة: واحدة النجم وهو الشجر.

التكثيف الإيقاعي:

التكثيف الإيقاعي، تقنية أسلوبية يعتمدها الشاعر لتعزيز الإيقاع الخارجي القائم على الوزن والقافية، بوصفهما من اختيارات الشاعر المبدئية في نظم الشعر.

فهو خطوة تالية للتوزيع الموسيقي، ومحاولة في التوظيف المتجاوز لمجموعة من العناصر الصوتية والموسيقية، التي تسهم في خلق الإيقاع الداخلي وتنويعه في القصيدة، وهي سمات مميزة تتشكل بكثافة، بجانب عناصر الوزن والتقفية، على نحو تغدو من إسهامات الشاعر وإنجازه على المستوى الإبداعي، بوصفها عناصر متفاوتة من شاعر إلى آخر، وسمات مميزة للأساليب الشعرية، ومقاييس إبداعية في الحكم على الإبداع الشعري.

إن التكثيف الإيقاعي طريقة من طرق الشاعر لخلق أنغام خاصة ترتبط بالموقف الشعوري والتجربة الشعرية، لا يرجع تنسيقها إلى صور ذهنية كالأوزان والتقفيات السابقة، وإنما هو متروك لعاطفة الشاعر وحالته النفسية، تشكله تبعاً لطبيعتها، وتنمو بنمائها، ويعتمد في ذلك على آليات التوازي والتكرار والترجيع الصوتي وهي أنساق تكرارية تأخذ مستوى من (سمت المتتابعات) التي استطاع الشاعر من خلالها خلق إيقاعات مؤثرة، وأشكالٍ من النغم الموسيقي.

أولاً: التوازي:

التوازي عنصر بنائي وشكل من أشكال التنظيم النحوي، يقوم على (سمت المتتابعات)، المرتبط بظاهرة (التكرار)، إذ تقوم على تكرار أجزاء متساوية، متشابهة في الطول والنغمة والبناء النحوي، فالكل يتوزع في عناصر أو أجزاء ترتبط نحوياً وإيقاعياً فيما بينها، فهي ظاهرة رئيسة في البناء الشعري، وسمة جوهرية في الشعرية[1].

ويأخذ التوازي في القصيدة أشكالاً تركيبية ونحوية ومعجمية وصوتية، ويتشكل في أنساق تكسب الأبيات المترابطة انسجاماً وتنوعاً ثراً[2]، وبموجب هذا التنوع والتكرار، يتولد النغم الموسيقي.

وليس كل تكرار للأصوات والمدلولات يعد توازياً، إذ لابد من أن توافر سمة التكافؤ الصوتي والدلالي بينهما، وأن تكون موضوعة نسقياً في أوضاع متكافئة نحوياً وإيقاعياً.

---

(1) ينظر: قضايا الشعرية – رومان ياكبسون ص106.

(2) ينظر: المصدر نفسه، ص106.

وتبعاً لهذه المعطيات، فإن التوازي في شعر الجواهري يمثل ملمحاً فنياً وسمة أسلوبية، يتمظهر في سياق توليد الإيقاع وتحقيق توازنٍ بين الوزن والتركيب النحوي.

ويأخذ في تشكله لدى الشاعر مستويين مختلفين هما:

- التماثل.
- التقابل.

ويمكن التفريق بينهما على أساس التشابه والاختلاف مع الاحتفاظ بالتوازي وزناً وتركيباً:

1- التماثـل:

ويقوم هذا المستوى على اختيار واعٍ للعناصر اللغوية وتشكله مجموعة متوازية من المفردات أو الجمل أو العبارات، نحوياً وكمياً، على نحو يحقق التكافؤ بين الوزن والتركيب النحوي، وبينهما يتولد إيقاع النغم الشعري.

كما يتجلى في صورة مفردات أو جمل أو مقاطع في إطار البيت الشعري الواحد، أو في مقاطع من القصيدة أو يغمر القصيدة كاملة.

ومن ذلك قوله في قصيدة (قتل العواطف):

إذا اشتهيت فزادي غيرُ مُحتَملٍ وإن ظمئت فَورْدي غير مشروب[1]

ولعل في هذا البيت من التوزيع والتنوع أصدق مثال على التماثل المتوازي، إذ يبرز بين الصدر وعجزه في كل مفردة نحوياً وكمياً، أدوات وجمل ومقاطع، أسماء وأفعال، على نحو يشف عن ميزان دقيق يتعامل به الشاعر في الاختيار والتوزيع. ويمكن تحديد هذه الملامح في ضوء الترسيمة الآتية:

إذا/ اشتهيتُ/ فزادي/ غير محتملٍ/

تماثل نحوي عروضي بين التركيب والوزن

وإن/ ظمئتُ/ فوردي/ غير مشروبٍ/

إن هذا التوازن بين التراكيب النحوية والأوزان الشعرية، يسهم في خلق الإيقاع وإحداث النغم، ويتسم بالدّقة والتنوع والثراء التعبيري، ما خلا اسمي المفعول (محتملٍ) و(مشروبٍ) فإنهما يتماثلان في التركيب لا في الوزن؛ نتيجةً لاختلاف التفعيلتين.

---

(1) الديوان: 2/ 197.

ويحدد لنا هذا المثال وجهة التناول التي سنعتمدها في بلورة ملامح هذا المستوى الإيقاعي لدى الجواهري، إذ أن هذا التوزيع على المستوى الأفقي للعناصر المتماثلة في البيت السابق، يتناظر في تشكله مع توزيع آخر على المستوى الرأسي، على نحو يجعلنا أمام نمطين من العناصر المتماثلة، أفقياً ورأسياً.

وقد ألفينا المستويين يندرجان ضمن مصطلحات (البديع) أو ما يعرف بالمحسنات المعنوية واللفظية، وكلها مصطلحات بديعية، ينمو الإيقاع بين شعبها، فهي المعتمدة لدى النقاد والبلاغيين، ومن أهم العناصر التي يتم توظيفها للكشف عن السمات الإيقاعية في النصوص الشعرية.

أ - المستوى الأفقي:

وأول صورة من هذا المستوى تطالعنا في (التقسيم)، الذي تتراءى ملامحه في كثير من الشواهد التي التمعت في شعر الجواهري، وهو أن يُذكر متعدداً، ثم يضاف لكل ما إليه، على التعيين[1]. ومن ذلك قوله في قصيدة (يوم الشهيد):

ويرون ضيفَهمُ الكرامة تزدري ... والحقُّ يُغصبُ والديارَ تضامُ[2]

فالتماثل حاصل في التراكيب الآتية:

الكرامة تزدري // علن متفاعلن ← اسم/ فعل مضارع

والحقُّ يُغصَبُ // متفاعلن مُتَ ← اسم/ فعل مضارع

والديار تضام // فاعلن متفاعل ← اسم/ فعل مضارع

وكذلك أقواله:

- الله يشهد أنني ألقى الهوى ... بلسان فاسقه/ وقلب عفيفه[3]

- ألسنا خليطاً من نذالة شامتٍ ... وفجرةِ غدّار وإمرةِ خانعِ[4]

- سياسة إفقار/ وتجويع أمةٍ ... وتسليط أفرادِ جناةٍ غواشم[5]

---

(1) ينظر: الإيضاح في علوم البلاغة العربية – 2/ 6.

(2) الديوان: 3/ 167.

(3) المصدر نفسه: 1/ 219.

(4) المصدر نفسه: 2/ 344.

(5) المصدر نفسه: 2/ 330.

- منعّمــــة/ أمـــا هواهـــا فطيـــبٌ/ نـــسيمٌ/ وأمـــا المـــاء فيهـــا فسلـــسال[1]

- نحـــن الـــسبايا أربـــع في غربـــة أنـــا والهـــوى ويـــدي وكـــأس شـــرابي[2]

إن هذه التقسيمات المتوازية، والتماثل بين التراكيب النحوية والأوزان، قد أسهم في خلق إيقاع موسيقي مثير، إذ أسهمت المسافات الزمنية بين المقاطع في صوغ هذا اللحن الموسيقي، وإحداث النغم الإيقاعي.

ومن أوجه التماثل لديه توظيف (الاطراد) والتشطير ورد العجز على الصدر وغيرها من المحسنات المعنوية واللفظية التي لها أثر في توليد الأنغام الموسيقية وتحقيق الإيقاع.

1-1-1: الاطـراد:

ومن جماليات (الإيقاع) "أن تطرد الأسماء من غير كلفة ولا حشو فارغ، فإنها إذا اطردت دلت على قوة طبع الشاعر وقلة كلفته ومبالاته بالشعر"[3]. فالاطراد سمة أثيرة وظاهرة أسلوبية مؤثلة في شعر الجواهري، لها فاعليتها الإيقاعية والدلالية، إذ تعمق القيم التعبيرية والفكرية التي ينشدها الشاعر، الموسيقي المؤثر، ومثالها قوله في قصيدة (سامراء):

فـإذا الـشواطئ والمـساحب والرّبـى والـشط والـوادي وكـل فـضوله
قمـراء راقـصة الأشـعة، جلّلـت بخفـيٍّ سـرٍّ رائـع مجهولـه[4]

إن هذه الملاحظة بين المفردات الاسمية، بهذا التماثل المطرد لاشك أنه من الصور الفاعلة في تعميق الفكرة وإحداث النغم الموسيقي، وقد تطرد المفردات بروابط معينة، وأدوات لها ضلع إيقاعي، كقوله في قصيدة (وادي العرائش):

وإنما الحبُّ زحليٌّ/ فلا صلةٌ/ ولا صدود/ ولا بخل/ ولا جود[5]/

فالتوازن ماثل بين الوزن والتراكيب مناط التأثير في الإطراد والتماثل، إذ به يتخلق الإيقاع وتنشأ الموسيقى كما يتجلى بين الارتفاع والانخفاض، ولأدوات العطف دورها الوظيفي في تحقيق التماثل والتوازي، وهو سر الفاعلية في التشكيل الإيقاعي.

---

(1) المصدر نفسه: 1/ 209.

(2) المصدر نفسه: 2/ 174.

(3) العمدة في محاسن الشعر وآدابه نقده، ابن رشيق، 2/ 698.

(4) الديوان: 2/ 227.

(5) المصدر نفسه: 4/ 251.

ب- المستوى العمودي:

كما يتمظهر (التماثل) في مستوى عمودي (رأسي)، حيث يتمدد في أكثر من بيت، وتتوازى فيها العناصر اللغوية عمودياً، ويمثل هذا المستوى مرحلة متجاوزة من الرؤية والتوظيف لدى الجواهري، إذ يخرج الشاعر من المساحة الضيقة في البيت الشعري أو البيتين إلى مساحة أكثر اتساعاً وتمدداً، تتنامى فيها القيم ويتصاعد من خلالها الإيقاع، علواً وانخفاضاً، ويتموج طولاً وعرضاً، حتى أن تموجاته الصوتية تبرز على امتداد القصيدة، كما هو الواقع في بعض القصائد ومنها: (يا نديمي)[1]، (أيها الأرق)[2]، (تنويمة الجياع)[3]، (أطبق دجى)[4]، (ما تشاؤون)[5].

ومن شواهد هذا المستوى قوله في قصيدته (يا نديمي):

يـا نـديمي: أمـسِ اسـتمعت/ هتافـاً	مـن بعيـدٍ.. أمـن غـابرات/ القـرون
أنْ كـن المـرءَ لا يهـابُ مطافـاً	لنجـاءٍ مـشى بـه أو كمـين
إن "سـقراطَ" ذاق سمّـا ذعافـاً	لـيرى الفكـرَ فـوق رَيـبِ الظنـون
يـا نـديمي: أمـسِ احتملـت كتابـاً	وكـأني احتملـت فكـراً بـنعشِ
إن رأسـاً أوحـاه أمـسى ترابـاً	وهـو مـا انفـك فيـه يـوحي وينـشي
يـا نـديمي: ولقـد لقيـتُ عُجابـاً	مـن عقـولٍ شتى على الأرض تمشي[6]

إن هذا التماثل النحوي والكمي والتنسيق بين العناصر اللغوية المنتظمة عمودياً في الشطر الأول من جهة، وبين عناصر الشطر الثاني من جهة أخرى يمنحنا فيضاً وإحساساً مفعماً بقيمة الموسيقا الناشئة عن هذا التوزيع والانتظام المتوازي، كما هو موضح بهذه الترسيمة:

... . هتافـاً	... . القـرون
... . مطافـاً	... . أو كمـين
... . ذعافـاً	... . الظنـون

---

(1) ينظر: الديوان: 4/ 251.

(2) ينظر: المصدر نفسه: 4/ 245.

(3) ينظر: المصدر نفسه: 3/ 311

(4) ينظر: المصدر نفسه: 3/ 257

(5) ينظر: المصدر نفسه: 3/ 355

(6) ينظر: المصدر نفسه: 4/ 272

... . كتابــاً   ... . بـنعش
... . ترابــاً   ... . ينـــشي
... . عجابــاً   ... . تمـــشي

فقد أخذت القوافي بين الشطرين في تنسيقاتها مهمة توليد الإيقاع في المقطع السابق.

وفي مواضع أخرى، تتراءى نماذج من شعر الجواهري بصورة أكثر انتشاراً للعناصر المتماثلة عمودياً، كما هو ماثل في قصيدة: الشهيد قيس، المدورة، ومنها قوله:

يا قيس! يا لطف الرَّبيع ووقدَ رونقه الشُّبوبِ
يا قيس! يا همس الحبيب يذوبُ في سَمْع الحبيبِ
يا قيس! يا هَزجَ الرعاةِ يشيعُ في الحقل الخصيبِ
يا قيس! يا شجوَ الهزار يُهيبُ بالغصن الرطيبِ
يا قيس! يا حُلم العذارى يزدحمنَ على القليبِ[1]
يا قيس! يا دَوْبَ الغضارة قُطِّرت بأرق كوب
يا قيس! يا لحنَ الحياة ونغمة الأمل الرّتيبِ
يا قيس! يا لمح السَّنا يا قيسُ! يا نفحَ الطيوبِ[2]

ففي هذا النموذج تتوازى العبارات عمودياً، ويشيع التماثل في معظم أبيات النص، كما تلقي تناغماً بين التراكيب والتفاعيل، أو الوزن والتركيب النحوي. والنظر في هذا التماثل الرأسي بين العناصر اللغوية، يعكس قدرة الشاعر على الانتقاء ومهارته في التوزيع وفق هذا الانتظام، من بحر الكامل:

يا قيس !	يا لطف	الربيع	ويوقد	الشبوب
يا قيس !	يا همس	الحبيب	يذوب	الحبيب
يا قيس !	يا هزج	الرعاة	يشيع	الخصيب
يا قيس !	يا شجو	الهزار	يهيب	الحطيب
يا قيس !	يا حلم	العذارى	يزدحمن	القليب

---

(1) القليب: البئر.
(2) الديوان: 3/ 145.

يا قيس !	يا ذوبُ	الغضارة	قطّرت	كسوب
يا قيس !	يا لحن	الحياة	....	الرتيب
يا قيس !	يا لمح	السَّنا	....	الطيوب

ويزداد ثراءً إيقاعياً، حين يتلازم (التماثل) النحوي مع توازٍ عروضي، كما هو مبين:

يا قيس يا لطف الربيع	متفاعلن / متفاعلن/ مُ
يا قيس يا همس الحبيب	متفاعلن / متفاعلن/ مُ
يا قيس يا هزج الرعاة	متفاعلن / متفاعلن/ مُ
يا قيس يا شجو المزار	متفاعلن / متفاعلن/ مُ
يا قيس يا حلم العذارى	متفاعلن / متفاعلن/ متْ
يا قيس يا ذوب الغضارة	متفاعلن / متفاعلن/ متْ
يا قيس يا لحن الحياة	متفاعلن / متفاعلن/ مُ
يا قيس يا لمح السنا	متفاعلن / متفاعلن/ مُ

وعلى هذا المعطى، فإن الشاعر يتقن صنعه، وينسج بتأمل ورؤية، على نحو يكشف المهارة والإبداع في تعامله مع النص الشعري.

2- التقابـل:

مما يحقق الإيقاع الداخلي في الخطاب الشعري، ويسير وفق مبدأ (التوازي) بين الدوال والمدلولات ما يسمى بـ(التقابل)، فهو الوجه الآخر لظاهرة التوازي في الأسلوب الشعري، ويؤول إلى المفارقة والضدية بين العناصر، والمستكن في جوهرها، وتبرز قيمته الأسلوبية والإيقاعية، حين يُخلق كثافة تقابلية من خلال تعدد تموجات الذهن في مد وجزر وارتفاع وهبوط؛ مما يشد المتلقي، ويدفعه دفعاً إلى حركة ذهنية مماثلة؛ تحاول أن تتحرك مداً وجزراً وانحصاراً وتبعاً للنقلة الدلالية التي يحدثها التعدد في مفردات التقابل[1].

وليس (التقابل) دالاً على المفارقة والاختلاف في المعنى فحسب، وإنما قد يأتي للدلالة على التكامل أيضاً، وقد ذكر رومان ياكبسون ذلك، إذ يرى أن التقابل ظاهرة صوتية قد تفضي إلى تكامل وقد يفضي إلى تضاد[2]، ومن ثم فإن هذه الظاهرة تتكامل صورتها لدى الجواهري في نمطين إيقاعيين هما:

---

(1) بناء الأسلوب في شعر الحداثة – د. محمد عبدالمطلب، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1993م، ص282.

(2) ينظر: قضايا الشعرية – رومان ياكبسون، ص48، 54.

أ - التضـاد:

وفي هذا النوع من التقابل يفترق المتقابلان، بشيء من الضد، وفي الوقت الذي يظهر حسن الشيء بضده، فإن الإيقاع يتنامى بهذا الافتراق.

ويقوم على الثنائيات المتضادة، من خلال التقريب بين العناصر المتباعدة أو الجمع بين العناصر المتباينة، ويمثل ملمحاً أسلوبياً وعنصراً إيقاعياً بارزاً في شعر الجواهري.

ومن اللافت للانتباه أن المتضادات لدى الشاعر لم تأخذ طريقة موحدة، وإنما تشكلت في أنساق متباينة، إذ تداخلت الحدود بين العناصر المتقابلة أحياناً والمخالفات أحياناً أخرى، وقد تأخذ المتضادات شكلاً تحولياً، حين تصير إلى أشكال ثلاثية ورباعية، كما تبرز على شكل مواقف تحيل التقابل إلى صورة درامية[1]، كما هو ماثل في قصيدة (يا أم عوف)، الذي يقول فيها:

يا أم عوفٍ عجيبات ليالينا ... يدنين أهواءنا القصوى ويقصينا
في كل يوم بلا وعي ولا سببٍ ... ينزلن ناساً على حكم ويعلينا
يدفن شهدَ ابتسامٍ في مراشفنا ... عَذباً بعلقم دمعٍ في مآقينا[2]

ففي هذه الأبيات تبرز مجموعة من العناصر المتضادة، التي انتظمت للتعبير عن معاناة الشاعر وشعوره بالتمزق والضياع من (جور الزمان)، وقد تداخلت الحدود بين العناصر المتقابلة، وتناسلت في هذا الموقف النفسي بطابع سردي درامي، يمثل (الزمن) الملمح الجوهري في تشكلها، عبر مجموعة الأفعال، التي تعكس مكابدة (الذات)، كما هو ماثل في العناصر الآتية:

يدنين ≠ يقينا

ينزلن ≠ يعلين

شهد ابتسام ≠ دمع في مآقينا

عذباً ≠ علقم

وليس التقابل بين العناصر إلا صورة ناهضة تعكس الحركة المتضادة للزمان، التي تسير وفق حركة الاستبداد والظلم.

(1) ينظر: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص148.

(2) الديوان: 4/ 13.

ومن ذلك أيضاً قوله:

يـا دجلـة الخـير شـكوى أمرهـا عجـبٌ … إن الـذي جئـتُ أشـكو منـه يـشكوني
يـا سـكتة المـوت يـا إعـصار زوبعـةٍ … يـا خنجـر الغـدرِ يـا إعـصار زيتـون
يـا نـازح الـدار نـاغ العـود ثانيـة … وجـسُّ أوتـارهُ بـالرِّفقِ واللـينِ[1]

إذ تتناظر هذه الأبيات مع السابقة في رؤية الزمان والمكان عبر هذه المتضادات:

أشكو ≠ يشكوني

سكتة الموت ≠ الإعصار

خنجر الغدر ≠ أغصان زيتون

وكل هذه الأضداد ليست لفظية، وإنما هي معادلات لتناقضات الحياة، وعليها يعزف الشاعر أوتاره بما يساعده لخلق الإيقاع برؤية يتآزر فيها الشعري بالفكري. وتتضام المضادات في موضع آخر بسمت المتتابعات المتناقضة، وهي حالة متقدمة من الرؤية الناهضة بتوليد الإيقاعات الموسيقية، التي يتمتع بها الجواهري، كما هو بارز في قوله:

سَرَتْ كشعاعِ النّور في فحمة الدُّجى … ومثلَ النسيم الرُّخـو في يَبَسٍ هبّـا
وفي ذلـةٍ عـزّاً وفي ضـلةٍ هـدىً … وفي جَنَفٍ عَدلاً وفي جَدبٍ خَصْبا
وفي عـصبيّاتٍ غِـلاظٍ تـسامُحاً … وفي مُلتـوٍ مـن نهجها منهجـا لَحبـا[2]

ذلك لأن الجمع بين المتناقضات أو التقريب بين المتباعدات في مستوى واحد من التعبير، حتماً، يشحن النص الشعري بالتوتر والانفعال، وهي السمة الأكثر تواتراً في شعر الجواهري، وتمثل حالة من المفارقة بين المحسوسات والمعنويات.

وتتسع حركة التقابل بين المتضادات، حين تتداخل فيها أبعاد الحركة الحسية القائمة على تقابل الألفاظ، بالنفسية القائمة على المعاني، لنكتشف رصيداً مكثفاً من المتقابلات، جعلت النص يمور في حركة إيقاعية متموجة، بين الرأسي والأفقي، علواً وانخفاضاً، كما هو مبين في هذه الترسيمة:

---

(1) الديوان: 4/ 212.

(2) المصدر نفسه: 2/ 397.

شعاع	≠	فحمة
النور	≠	الدجى
النسيم	≠	اليبس
الرخو	≠	الهبّا
ذلة	≠	عزا
ضلال	≠	هدى
جنف	≠	عدلا
جدب	≠	خصب
غلاظ	≠	تسامح

فالحركة الإيقاعية للمفردات، تتلازم والمتناقضات النفسية لدى الشاعر، في تعامله مع الواقع، الذي يتسم بالظلم ومنه تنشأ فحمة القهر والاستبداد، وتتحول الهدى إلى ضلال في قيم المستعمرين، ويصير الخصب جدبا بأفعالهم، وذلك نتيجة غياب العدل وحضور الظلم والاستبداد.

ب- الجناس:

يدخل الجناس ضمن المحسنات البديعية التي اعتمدها النقاد والبلاغيون مقاييس إبداعية، للكشف عن تجليات الإيقاع في الخطاب الشعري، كونها تقوم على تكرار اللفظة بمحمول دلالي مغاير لظاهرها، بمعنى أن يكون اللفظ واحداً والمعنى مختلفاً[1].

وتتلازم فيها المعاني وفق مبدأ (التوازي) القائم على التقابل بين العناصر اللغوية، إذ يقوم على أستعمال لفظين يرجعان إلى مادتين مختلفتين أو مادة واحدة تمخضت مع كل دال من الاثنين إلى التعبير عن معنى خاص، متقاربتين أو متحدتين في الأصوات ومختلفتين في المعنى[2]. وتغدو بهذه القيمة سمة إيقاعية لها تأثيرها وفاعليتها في خلق إيقاعي داخلي باهتزازات صوتية متوترة، تكتسب خصوصيتها من التوتر الذي ينشأ بين السلب والإيجاب، إذ تؤول إلى المفارقة أحياناً وإلى التوحد والتكامل أحياناً، فهي تخلق تقابلاً وتماثلاً في آن واحد، على أن التماثل في الدوال والتقابل في المدلولات.

---

(1) الإيضاح في علوم البلاغة – القزويني 2/ 6/ 90، 99.، وينظر: المثل السائر – ابن الأثير 1/ 342.

(2) خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص65.

وقد بدت في شعر الجواهري بكثافة عالية، ولازمت معظم قصائده، حتى غدت ظاهرة بارزة، تتجاوز في بنائها الصّياغي التسجيل التقريري، إلى الإيحاء، الذي يكتسب النص الشعري بها قيمة جمالية أخرى.

وفي ضوء (التقابل)، يمكننا رصد المتجانسات وظيفياً، في إطار صنفين من العلاقات، فالأول علاقة التقارب، إذ يفضي تجانس الدوال إلى تقارب المدلولات بالترادف الحقيقي أو الازدواجي[1]. أما الثاني فهو علاقة التضاد، وهي الأكثر شيوعاً لدى الجواهري، وهو منطلقنا في هذا المقام، إذ يفضي تجانس الدوال، إلى تقابل المدلولات بالتضاد[2].

فمن شواهد النمط الأول قوله في رثاء الإمام الحسين رضي الله عنه من قصيدته (آمنت بالحسين):

شممتُ ثراكَ فهبَّ النّسيم ... نسيم الكرامة من بلقع[3]

إذ يفضي تجانس الدوال في هذا البيت (النسيم – نسيم) إلى تقارب المدلولات، عبق (الأرض عبق الأرواح)، على نحو يحقق التكامل في إطار التقابل، ومن ذلك أيضاً قوله في رثاء بشارة الخوري:

تلج العقول عباقراً ونوابغاً ... وتمحص المعقول والمنقولا
ووجدتك المعطي السياسة حقها ... ترعى النصوص وتحسن التأويلا
والمستجير بظلها من ظلّها ... تتخير التحوير والتحويلا[4]

أو قوله في المقصورة:

وهم يعشقون هتاف الجموع ... ويخشون ما بعده من عنا
فليت لنا بهم ناقة ... تطيق الحفا والوجى والوحى[5]

---

(1) ينظر: شعر البردوني – دراسة أسلوبية – سعيد سالم الجريري، ص103.

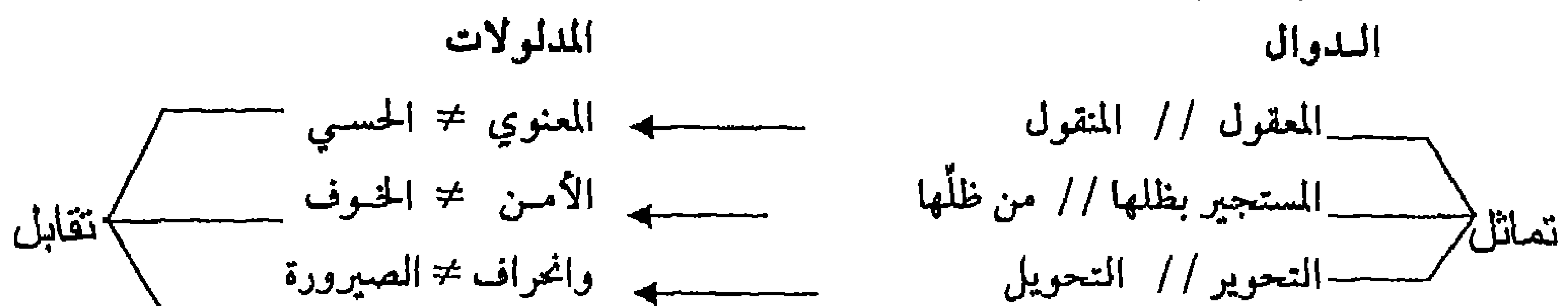
(2) ينظر: المرجع نفسه، ص103.

(3) الديوان: 3/ 131.

(4) الديوان: 3/ 138.

(5) الديوان: 3/ 114، الوجى: ما يصيب القوم من ألم الحفاء، والوحى الركض.

فالتجانس بين الدوال (المعقول – المنقول)، (ظلها – ظلّها)، (التحوير – التحويل)، (الوجى – الوحى)، تاماً أو تصحيفاً، وارتباط القيم التي عالجتها في واحد من المدلولات، قد أفضى إلى التكامل والتوحد، ويرتسم كالآتي:



وتبدو هذه الثنائيات المتجانسة كأنها أزواج، "من قبيل المزدوج الذي أصله واحد"[1] وهي بهذا التوظيف والتقابل تصبح عنصراً مولداً للإيقاع الموسيقي في الأبيات.

أما الصنف الثاني من علاقات التقابل، فهو الذي يؤول إلى المفارقة والتضاد، ويتمظهر صريحاً بين متعاقبين، لا يجتمعان في صفة حسية، أو تتجانس الدوال في مشتقاتها، وتفترق في المضمون الذي يحدده السياق، ومثاله في (هاشم الوتري)، إذ يقول:

لله درك أيّ آسٍ منقـــــذٍ   يزجـي إلى الـدّاء الـدّواء كتائبـا[2]

فالجمع بين (الداء – الدواء) يدخل ضمن التقابل الصريح بين الثنائيات الضدية، غير أن الجامع بينهما في هذا المستوى هو المفارقة بين المدلولين، وهو ما أسهم في توليد الإيقاع في مساحة البيت.

ومن ذلك أيضاً قوله:

بينـا تـراقصُ بالأنغـام صـاحبَها   إذا بهـا توسـع ((الألغـامَ) مزدرعـا[3]

ولقـد يريـك الـشيء شـيئاً ضـده   مـا تخلـع الأفـراح والأتـراح[4]

فالتقابل الصريح بين (الأنغام ، الألغام) قد أفضى إلى المفارقة في المضمون بين الدالين المتجانسين، وبينهما تتجلى قيم الإيجاب والسلب، فالأنغام صورة موجبة، تتراءى فيها قيم الخير والصلاح، بينما تحمل (الألغام) قيما الشر السالبة والدمار للبشرية.

---

(1) خصائص الأسلوب في الشوقيات ص69.
(2) الديوان: 3/ 247.
(3) المصدر نفسه: 3/ 93.
(4) المصدر نفسه: 4/ 112.

وبين السلب والإيجاب ينشأ التوتر، وتتولّد الموسيقا، وما قيل في (الأنغام، الألغام) يمكن قوله على (الأفراح، الأتراح).

أما الضرب الآخر من هذا المستوى، فهو التجانس الاشتقاقي بين الدوال، وحصول المفارقة في المضمون الذي يحدده السياق، ويلتمع لدى الجواهري في مواضع كثيرة، ويمثل في حد ذاته ظاهرة لها حضورها المكثف دلالة وإيقاعاً، ومن شواهدها قوله:

والمجـــــد جبّـــار علـــى أعتابـــه ... تهـــوي الـــرؤوس.. ويـــسقط الجبَّـــار[1]

فالتقابل بين (جبَّار ، الجبّار) يحدده السياق، إذ يرتبط الدال الأول بالحق، وهو قيمة (موجبة)، ويتعلق الثاني بالظلم والباطل، وهو قيمة سالبة، من قيم الحكام المستبدين.

ذلك أن ارتباط الأول بالجد، يفضي إلى الحرية، بينما يرتبط الآخر بالاستبداد، وهذا التضاد بين الدالين، له دلالته العميقة في وعي الشاعر، الموصولة بثنائية (التقدم) و(التخلف) التي يجري في إطارها شعر الجواهري.

وتتراءى أمثلة أخرى كقوله في وصف (أبي العلاء المعري):

راس مـن العَـصب الـسّامي علـى قفـصٍ ... مـن العظـام، إلى مهزولـةٍ عـصبا[2]

يـا بُـرج مفخـرة الأجـداث لا تهـني ... إن لم تكـوني لأبـراج الـسّما قطبـا[3]

وقوله في رثاء أخيه جعفر:

ليـشمخ بفقـدك أنـف الـبلاد ... وأنفـي؛ وأنفهـم مـرغم[4]

وقوله:

عـصفت بأنفـاس الطغـاة ريـاح ... وتنفـسّت بالفرحـة الأرواح[5]

---

(1) الديوان: 3/ 279.

(2) الديوان: 3/ 11.

(3) الديوان: 3/ 9.

(4) الديوان: 3/ 159.

(5) الديوان: 4/ 111.

فالتجانس الاشتقاقي بين الدّوال (العصب – عصبا) و(برج – أبراج) و(أنف – أنفهم) و(أنفاس – تنفست)، يؤول إلى المفارقة والتضاد ويحدده السياق الذي يجري في ثناياه، وله ما يؤيده من القرائن.

فالعصَب مشتق من الفعل (عصبًا)، غير أن المفارقة تنبثق من السياق، إذ يدل (العَصَب) على الاسم الثابت، ويدل الفعل على الحركة الناشئة عن الرّبط.

وتعبر مفردة (برج) عن الحفرة أو القبر، بينما يدل (أبراج) على النجوم في السماء، وبين الأرض والسماء، تتجلى المفارقة.

كما إن شموخ (أنف البلاد)، دال على (السّمو) والجد، ويدل اللفظ (مرغم) على الذل في مفردتي (أنفي، أنفهم).

ويجري ذلك على (أنفاس ، تنفست) فالأولى مشتقة من الفعل (تنفست)، وتبرز المفارقة بين الدالين من حيث دالة السياق والموقف.

فمفردة (أنفاس) دال على (الأرواح) أو الأشخاص، في حين يدل الفعل (تنفست) على السرور، وإزالة الكرب من التنفس وهو جريان الهواء بعد انحباس، ويرمي إلى موت الطغاة.

وعلى هذه المعطيات، يمثل التقابل بين الدوال والمدلولات إحدى الآليات التي أسهمت في إنتاج الطاقة الإيقاعية في الأبيات.

ثانياً: التكرار:

يمثل (التكرار) في شعر الجواهري نسقاً أسلوبياً مكثفاً، وظاهرة إيقاعية تلفت النظر بمعطياتها ومحمولها الدلالي، إذ تسير جنباً إلى جنب مع ظاهرة التوازي، تماثلاً وتقابلاً، فهي ملحوظة على مستوى البناء الشكلي، كما هي ملحوظة على مستوى البنية العميقة التي تحكم حركة المعنى[1] في مختلف ألوان الظواهر الإيقاعية.

فالنظر في البنية السطحية عند تكرار الصيغ أو العبارات، يقدم لنا نمطاً تكرارياً مثيراً، بينما النظر إلى البنية العميقة ينفي هذه التكرارية، ويؤسس لعلاقة (التكثيف) التي تنشأ من توالي الجمل في شكل سلسلة ترابط حلقاتها ترابطاً مجسماً، وهي علاقة جديدة تسهم إلى حد كبير في توسيع المدلولات، وخلق حالة من التناغم الإيقاعي في الأبيات.

(1) ينظر: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص113.

وعلى هذا الأساس فإن التكرار لا يأتي مجرداً من المعنى لملء فراغ في الأبيات، ولا يرد حشواً، وإنما يرد استجابة لمقتضيات اللغة، تركيباً وإيقاعاً[1]، إذ يخلق التكرارات بالإيقاع مستوى من التوازن الصوتي بين صدر البيت وعجزه أحياناً، ويحقق انسجاماً وتناسقاً في صياغته.

ولا نعني بتكرار الألفاظ والجمل، انفصالها عن الأصوات، بل إن اهتمامنا في هذا المقام موجه نحو الصيغ، على أننا أفردنا مبحثاً آخر لتكرار الأصوات، في إطار مبدأ (الترجيع الصوتي).

وبالرجوع إلى شعر الجواهري، فإن (التكرار) يمثل - لدى الشاعر - عنصراً ملازماً وفعالاً في تكوين قصائده، فهو عندما يركز اهتمامه على صيغة معينة، فإنه يضغط عليها ويجعلها النقطة المركزية، التي تدور حولها القصيدة كلها، كما فعل في قصيدة (تنويمة الجياع)، حين يتوزعها التكرار في معظم أبياتها، فقد كرر الفعل (نامي) 61 مرة. كما صنع في قصيدة (أطبق دجى) الصنيع نفسه، إذ كرر صيغة العنوان (أطبق دجى) 33 مرة. كما إنها تؤدي في شعره ثلاث وظائف نفسية، دلالية، إيقاعية.

ويمكننا رصد هذه الظاهرة، تبعاً لتجلياتها في شعر الجواهري، إذ تلتمع في ثلاث مظاهر هي:

- التكرار الاستهلالي.
- التكرار المقطعي.
- التكرار الحرفي (الإفرادي).

وتعد هذه الأنماط أداة فنية، وثيقة الصلة بالبحث الأسلوبي القائم على اختيار العناصر والقيم التي لها فاعلية في توجيه مواقف الشاعر، تبعاً للمضامين الشعرية، التي تكشف هموم وشواغل الشاعر، فتكشف سياقاتها عن شواغله وهمومه.

1 - التكرار الاستهلالي:

ويتمظهر في صدور القصائد، من خلال تكرار عنوان القصيدة في بدايتها أو ترديد كلمة واحدة، أو عبارة في أول كل بيت من مجموعة أبيات متتالية[2]، ووظيفة هذا المظهر التكراري هو التنبيه وإثارة أفق التوقع لدى المتلقي أو السامع للموقف الجديد، فهو نوع من الاستدعاء والتأكيد لحضور الآخر، تفاعلاً والموقف الشعوري الذي يعيشه الشاعر.

ويتمظهر في نماذج كثيرة من قصائد الجواهري على نحو يكشف عن فاعلية قادرة، على منح النص الشعري، بنية متسقة، إذ إن كل تكرار من هذا النوع قادر على تجسيد الإحساس بالتسلسل

---

(1) ينظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص64.

(2) ينظر: ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل – عصام شرتح – منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق – 2005م، ص8.

والتتابع، وهذا التتابع الشكلي، يعين في إثارة التوقع لدى السّامع، وهذا التوقع من شأنه أن يجعل السامع أكثر تحفزاً لسماع الشاعر والانتباه إليه.

ومّا لاشك فيه أن التكرار الاستهلالي، يسهم في خلق الإيقاع الموسيقي، بما يوفره من تدفق غنائي بداية كل مطلع، وذلك يسهم في تقوية النبرة الخطابية، وتمكين الحركات الإيقاعية من الوصول إلى مراحل الانفراج، بعد لحظات التوتر القصوى[1].

وقد أظهر توظيف هذا النمط ولع الجواهري وحبه في الترنم، إذ اعتمد عليه في نظم القصائد، وفي كثير من الأحيان اتخذ من تكرار المطلع مدخلاً لانتظام القصيدة وصار أشبه بالحداء الذي كان يعتمد عليه في تسيير القوافل، كما صنع في رائعته (المقصورة) التي استهل مطلعها بهذا اللون، يقول فيها:

برغم الإباء ورغم العلا ... ورغم أنوف كرام الملا

ورغم القلوب التي تستفيـ ... ـض عطفاً تحوطك حوط الحمى[2]

ومن ذلك قوله في مطلع قصيدته (أبو العلاء المعري):

قف بالمعرة وامسح خدّها التربا ... واستوح من طوّق الدنيا بما وهبا

واستوح من طبّب الدنيا بحكمته ... ومن على جرحها من روحه سكبا[3]

واستهلاله قصيدة (جمال الدين الأفغاني):

هويت لنصرة الحقّ السّهادا ... فلولا الموت لم تطق الرقادا

ولولا الموت لم تترُك جهاداً ... فللت به الطغاة ولا جلادا

ولولا الموت لم تفرح فرادى ... صعقتهمُ، ولم تُحزِن سوادا

ولولا الموت لم يذهب حريق ... بيانعةٍ وقد بلغت حصادا[4]

وكقوله مستهلاً قصيدته (بي كه س):

أخي "بي كه س" والمنايا رصَدْ ... وها نحن عارية تسترد

أخي "بي كه س" يا سراجاً خبا ... ويا كوكباً في دجىً يفتقد

(1) المرجع نفسه، ص8.

(2) الديوان: 3/ 109.

(3) الديوان: 3/ 9.

(4) المصدر نفسه: 3/ 21.

ويــــا صــــــيْدَ مُجتمـــــعٌ دونـــــه ... فـــريسٌ تلــــوّى بـــــشدقيْ أســـــد[1]

أو قوله مستهلاً قصيدته المشهورة (يا دجلة الخير):

حَيِّيـــت ســـفحكِ عـــن بعـــدٍ فحيـــيني ... يـــا دجلـــة الخـــير، يـــا أم البـــساتين
حييـــت ســـفحك ظمآنـــاً ألـــوذ بـــه ... لـــوذ الحمـــائم بـــين المـــاء والطـــين
يـــا دجلـــة الخـــير يـــا نبعـــاً أفارقـــه ... علـــى الكراهـــة بـــين الحـــين والحـــين[2]

إن الاشتغال بالاستهلال وفق هذا النمط التكراري في مطلع القصائد السابقة، يعد مسوغاً كافياً للترنم وخلق الإيقاع، إذ أن افتتاح القصائد بهذا النسق يهيئ القصيدة لإشاعة الموسيقا الشعرية، ويجذب المتلقي منذ الوهلة الأولى، لمعايشة الشاعر همومه والتفاعل الخلاق مع تطلعاته التي ينشدها في الموقف الشعوري، ومن ثمّ فإن توظيف (التكرار) ناشئ عن رؤية ثاقبة ووعي حاضر بقيمته الإيقاعية.

كما إنه يؤسس من خلال الاستهلال لمعمار القصيدة، وتعميق جذورها في مساحة الخطاب الشعري المعاصر.

كما اتخذ من عنوان القصائد منطلقاً لبناء القصائد وانتظامها، تجري على سنن التكرار، وفق ما استشهدنا به سلفاً، إذ عمد في كثير من القصائد إلى استثمار عناوينها، وتوظيفها استهلالات في البداية، حتى غدت القصيدة برمتها مشدودة بخيط العنوان، كما فعل في قصائده (سائلي عمّا يؤرقني)[3]، (حبيبتي)[4]، (أبا الشعر تغن بتموز)[5]، (أفتيان الخليج)[6]، (سلاماً أيها الأسد)[7]، (يا أم عوف)[8]، (بي كه س)[9]، (ما تشاؤون)[10]، (حبيت الناس والأجناس)[11]، (طرطرا)[12]، وغيرها من القصائد، ومن ذلك قوله في قصيدته (ما تشاؤون):

---

(1) المصدر نفسه: 4/ 170. نظمت في ذكرى الشاعر الكردي (بي كه س) في كانون الثاني 1961م، وهي كلمة كردية معناها (وحيد)، أي: بلا نظير.

(2) المصدر نفسه: 4/ 205.

(3) ينظر: الديوان: 5/ 101

(4) ينظر: المصدر نفسه: 5/ 133

(5) ينظر: المصدر نفسه: 5/ 235

(6) ينظر: المصدر نفسه: 5/ 263

(7) ينظر: المصدر نفسه: 5/ 277

(8) ينظر: المصدر نفسه: 4/ 13

(9) ينظر: المصدر نفسه: 4/ 170

(10) ينظر: المصدر نفسه: 3/ 357

(11) ينظر: المصدر نفسه: 4/ 319

(12) ينظر: المصدر نفسه: 3/ 41

ما تشاؤون فاصنعوا ... فرصة لا تضيّعُ
فرصة أن تحكموا ... وتحطّوا وترفعوا
ما تشاؤون فاصنعوا ... لكم الأرض أجمع
ما تشاؤون فاصنعوا ... الجماهير هطّع
ما تشاؤون فاصنعوا ... كل غاصب يطوّع
ما تشاؤون فاصنعوا ... جوعوهم لتشبعوا
ما تشاؤون فاصنعوا ... وأعدّوا وأسرعوا
ما تشاؤون فاصنعوا ... لكم الناس مصنعُ
ما تشاؤون فاصنعوا ... وأجيدوا وأبدعوا
ما تشاؤون فاصنعوا ... تستعزّوا وتمتعوا[1]

أو قوله في قصيدة (حبيبتي):

حبيبتي منذ كان الحبّ في سحرٍ ... حلوا النسائم حتى عقّه الشفقُ
حبيبتي لم تخالف بيننا غيرُ ... إلاّ وعدنا لماضينا فنتفق
حبيبتي لم تصرف زحفنا (صدفٌ) ... كما يصرف زحف الركب مفترقُ
حبيبتي مسّنا ضر بمجتمع ... كل الذي فوقه في ضده شرقُ
حبيبتي سيقص الدهر قصتنا ... حتى ليكذب أقوام وإن صدقوا

فهذا النسق المتواتر في معمار القصائد، المشدود بخيط العنوان حتماً يخلق حالة من التوتر والانفعال النفسي، الذي يتحول بموجب التكرار إلى إيقاعات تشيع صداها في مساحة القصائد، فتنشأ جلجلة موسيقية على المستويين الأفقي والعمودي، وتنجز بهذا الانتظام والتواتر ثلاث وظائف، نفسية، دلالية إيقاعية.

ففي النص الأول تعد جملة (ما تشاؤون) بؤرة (النص) وبؤرة التجربة ومرتكز التحدي، الذي تنبثق منه؛ فكان لها حضورها في نفسه، ومن ثم فهو يؤدي وظيفة نفسية في البوح بما يعتمل في أعماقه، ويؤدي وظيفة دلالية، إذ ينتج الجملة دلالة إيحائية تلتصق في الأذهان، إذ يحاول الحفر في عمق المعنى، لإبراز دلالة الرفض المفعمة في النص، كما يؤدي تواترها وظيفة إيقاعية.

(1) ينظر: المصدر نفسه: 3/ 357، 358.

وفي النص الثاني نجد تكرار مفردة (حبيبتي) يجعل التجربة مشدودة إلى فضاء الحبيبة في تموجات الزمن، مذ كان الحب – ولم تخالف – الماضي، الحاضر، المستقبل.

ولا ننسى الإشارة إلى أن ثمة نمطاً جديداً من التوظيف الإيقاعي لدى الجواهري، وهو توظيف العناصر اللغوية في المطلع والقفل، إذ يختتم القصيدة بما ابتدأها به، كما هو جلي في قصائده (الصحراء في فجرها الموعود)(1)، (أبا الشعر تغن بتموز)(2)، (دمشق)(3)، (سلاماً أيها الأسد)(4)، وغيرها.

ومن ثم فإن للاستهلال دوره الوظيفي في إشاعة الجرس الموسيقي، وخلق الإيقاعات المتوازية في معمار القصيدة، حتى غدا أداة أسلوبية لها تأثيرها وفاعليتها في شعر الجواهري.

2 – التكرار المقطعي:

وهو ملمح أسلوبي، وتقنية أسلوبية من تقنيات (التكثيف) التي اعتمدها الجواهري لإثراء المعاني وإشاعة الموسيقا في القصائد، ويبرز من خلال تكرار الصيغ والمفردات والأساليب التركيبية، أو تكرار شطر بيت، أو بيت شعري بكامله، ويشمل الأدوات والحروف، بوصفها الروابط التي تحقق الانسجام بين التراكيب، أو يستدعيها المقام والموقف الشعوري الذي يعيشه الشاعر.

وتكتسب القصيدة الجواهرية بموجب هذا اللون الإيقاعي إثارة وفاعلية، إذ يسهم إلى حد كبير في رفع مستوى الأداء الفني والجمالي، وإثراء المعاني، تعبيراً أو إيقاعاً.

وتبرز هذه الظاهرة في جوانب مختلفة من مساحة القصائد، فارتسمت في بدايتها ووسطها، وتمددت في أطرافها، كما تمظهرت في نهايتها وبدت في جريانها المتكرر وتداعياتها تبعاً للمعاني، بخفة وجمال لا يغفل أثرهما في النفس، إذ أن الفقرات الإيقاعية المتناسقة تشيع في القصيدة لمسات عاطفية وجدانية يفرّغها إيقاع المفردات المكررة، بشكل تصحبه الدهشة والمفاجأة(5).

ومن الأساليب التي تواترت بكثافة لافتة، حتى لا تكاد تخطئها الباصرة أو يتجاوز السمع لدى الشاعر، تكرار بعض الأساليب الإنشائية مثل: (النداء) و(الاستفهام)، إذ ألفيناهما شاخصين في كثير من القصائد، كقوله:

يا أيُّها النّهر الذي بخريره   وعت العصورُ نشيده الرّنانا
يا أيها الجبل المهيبُ بصمته   مترهباً يستلهمُ الأكوانا

---

(1) ينظر: الديوان: 5/ 161.
(2) ينظر: المصدر نفسه: 5/ 235.
(3) ينظر: المصدر نفسه: 5/ 269.
(4) ينظر: المصدر نفسه: 5/ 277.
(5) الشعر العربي المعاصر – د. عزالدين اسماعيل – ص166.

يـا أيهـا الـشجر الـذي بحفيفـه وفُـى الحيـاة ونورهـا شـكرانا
مـا ضـرّ أنـك مـا ملكـت لـسانا ولأنـت أفـصحُ منطقـا وبيانـا[1]

إن هذا التكرار لصيغة النداء والمنادى (يا أيها...) وارتباطها بعناصر الطبيعة (النهر، الجبل، الشجر) يحقق التآزر بين الصيغ، وبموجبه تنشأ جمل موسيقية لها بدايتها ونهايتها ببعدين: أفقي وعمودي، كما هو موضح بالآتي:

يـا أيُّهـا النّهـر ... ... الرّنانـا
يـا أيها الجبـل ... ... الأكوانـا
يـا أيهـا الـشجر ... ... شـكرانا

ونظير ذلك قوله في تأبين الأديب اللبناني (عمر فاخوري):

فيـا "عُمَـر" النـضال إذا تـشكّى شـجاعُ القلـب مـن خَـوَر الجبـانِ
ويـا "عُمـرٌ" البيـان إذا تغـدّى عجـافُ الـنشء بـالفكر الـسّمانِ
ويـا "عُمـرٌ" الوفـاء إذا تخلّـى فـلانٌ في الـشدائدِ عـن فـلانِ
ويـا "عمـرٌ" الخلـود إذا تغنّـى بمجـد الخالـدين فـمُ الزمـانِ
ضـمنت مـن الـرّدى لـو كـان طـولٌ وأيـن القـادرون علـى الـضّمانِ[2]

فالنظر في هذين الأنموذجين يعكس نسقاً متدفقاً من الصيغ الندائية (يا أيها...، يا "عمر)، التي أسهمت في خلق حالة من التوازي والتكثيف في المقاطع السابقة، فقد بدت صيغتا النداء المتكررة، هي البؤرة الخصبة لتوليد الإيقاع وإشاعة الموسيقا في الأبيات بمستوييها الأفقي والعمودي.

- يا أيها النّهر ...
- يا أيها الجبل...
- يا أيها الشجر...

أو :

(1) الديوان: 2/ 318.
(2) الديوان: 3/ 80.

–	فيا عمرْ	النضال	إذا	تشكى
–	ويا عمرْ	البيان	إذا	تغذّى
–	ويا عمرْ	الوفاء	إذا	تحلّى
–	ويا عمرْ	الخلود	إذا	تغنّى

وإن ما بدت عليه الصيغ المتكررة إلى جانب صيغتي النداء في الأنموذجين قد أفضى إلى التنوع والثراء في المعاني وتجاوبت أصداؤها بين شطري الأبيات، علواً وانخفاضاً، فخلقت إيقاعاً ونغماً رتيباً، حتى لكأنها قطعة موسيقية، موزعة على أوتار متساوية. على أن هذا التوزيع المتناسق يكشف عن اعتماد الجواهري لأداة أخرى، تسهم لديه في هذا التشكيل، وهي (تنويع الدوال)، إذ تنوعت الدوال في الأنموذج الأول بين (النهر والجبل، والشجر)، وتنوعت في الثاني بين (الأسماء والأفعال)، حين أخذت في تشكيلها موضعين بين (يا) و(إذا)، فارتسمت الأسماء في (النضال، البيان، الوفاء، الخلود)، وتمظهرت الأفعال (تشكّى، تغذّى، تحلّى، تغنّى).

ومن صور هذا النمط التكراري، أيضاً، تكرار صيغة (آه على تلكم السّنين) في شطر قصيدته (آه على تلكم السنين)[1]، في جميع مقاطع القصيدة، وتكرار صيغة (حببت الناس والأجناس) في الشطر الأول من القصيدة (حببت الناس) على امتدادها، ومنها قوله:

حببت النّاس والأجناس: (...)
.........(...)......(...) والدنيا التي يسمو على لذاتها
الحب للناسْ
حببت النّاسَ والأجناس: (...)
(.........) في الطفل الذي لا يُنسبُ الناسْ
(...) ...(...)
لأعراقٍ وأجناسْ
حببت النّاسَ والأجناس: (...)
في المرأةِ كالأنموذج الحلوِ
لحب النّاس للناسْ
حببت النّاسَ والأجناس:
في الخمرةِ تختالُ على أنخابهم

(1) ينظر: الديوان: 5/ 197.

إذ تُقرع الكاس

حببت النّاسَ والأجناس:

في الزنجيةْ الحلوةِ من لُفّتْ

وأهلوها بأكياس[1]

حببت النّاسَ والأجناس:

حبَّ الأرض للفاس

أو القفرةِ للآس

أو الليل لنبراسْ

حببت النّاسَ والأجناس:

حببت النّاسَ

كلّ الناسِ

حببت الناسْ.[2]

ويمكن بيانها موسيقياً في ضوء الترسيمات الآتيـة:

(.........................):

-------(...)--------

--------(...)

(.........................):

-------(...)--------(...)

--------(...)

(.........................):

--------(...)

(.........................):

--------(...)

---

(1) الزنجية هي حاضنة الشاعر في طفولته في النجف.

(2) المصدر نفسه: 4/ 321.

(.......................):

--------(...)

--------(...)

--------(...)

(.......................):

---------(...)

---------(...)

---------(...)

وفي هذا الأنموذج تتولّد حركة موسيقية متدفقة، تنبعث أجراسها من النسق المتكرر الذي ارتسم في عبارة (حبيت الناس والأجناس) وتجاوبت معه حركة صوتية لاهثة، أمسكت بناصية القصيدة من بدايتها إلى نهايتها، حتى بدت القصيدة بهذا التكرار المترنم، قطعة موسيقية، تستدعي من السمع ما تستدعيه حركة العزف على الأوتار الموسيقية، إذ تجد فيضاً من الإحساس والمشاعر الجياشة يتناغم والموقف الشعوري، الذي اختلج في وعي الشاعر تجاه محبوبته، فتلاقت الأحاسيس مع صوت (السين) المهموس، الهادئ، الذي تردد في النص (37) مرة، آخذة في نسقها مجرى ممتداً على أطراف القصيدة وأسطرها، وتضافرت مع أنغامها طريقة التوزيع وبناء القصيدة، فقد أخذت طابع الموشحات، والمقطعات الأندلسية، في تشكلها ولم تلتزم بنظامها، فهي أقرب إلى نمط الشعر الحر، ومع ذلك تبقى خصوصية تكتسبها قصيدة الجواهري حين يعمد إلى العزف على أوتار الكلمات، والتعبير عن أفكاره بأي طريقة يراها، وعلى أي جانب يستند إليه.

وقد يأخذ التكرار المقطعي شكلاً آخر من التوظيف والتكثيف، الذي يعمد إليه الشاعر بوعي ورؤية ثاقبة، إذ يجريه على نسقٍ موازٍ لما يختمر في وعيه من قيم ومبادئ، فتنعقد الكلمات تبعاً لمقتضيات الحالة الشعورية، ويتلازم النسق المتكرر مع ظاهرة التكثيف وخاصية التنوع في التوزيع، لاسيما (التنوع)، فهي سمة جوهرية تتجلى في معمار القصيدة الجواهرية، وتكسبها جمالاً وفاعلية، في مجمل الظواهر الإيقاعية والتركيبية.

وقد اعتمد الشاعر في هذا السياق على تكوين بعض المقاطع التركيبية، وأجراها ضمن نسق تكراري، لتحقيق وظيفة إيقاعية ونفسية، تتوازى فيها حركة النفس وتقلباتها مع الأحداث، وتموجات الأصوات والدوال، ومن تلك الأشكال:

1 - **تكرار (أدوات الاستفهام + الفعل)، كقوله في قصيدة (أخي جعفر):**

أتعلـــم أم أنـــت لا تعلـــم ... بـــأن جـــراح الـــضحايا فـــم
أتعلـــم أن رقـــاب الطغـــاة ... أثقلـــها الغُـــنم والمغـــرم
أتعلـــم أن جـــراح الـــشهيد ... تظـــل عـــن الثـــأر تـــستفهم
أتعلـــم أن جـــراح الـــشهيد ... مـــن الجـــوع تهـــضم مـــا تلـــهم[1]

وقولـه:

سـل التـاريخ كـم زخـرت شـجون ... بدفّتـه وكـم شـحنت حتـوف؟
وكـم عـادى ربيـع الفكـر فيـه ... مـن النزعـات عـابرة خريـف؟
وكـم أبقـى علـى حـيٍّ نزيـلٍ ... غبـارَ كفاحـه حـيٌّ خلـوف؟
وهـل بـالرغم مـن هـذا وهـذا ... تأبّـت منـه دانيـة قطـوف؟
وهـل دهـر أتـى لم يـسرْ فيـه ... يفـيء ظلالـه فكـر وريـف؟
ولم تـسحب بـه الخطـرات ذيـلاً ... لـه في مـسمع الـدنيا حفيـف؟[2]

2- **تكرار (السين + الفعل)، كقوله:**

سـيجازُ شـهر بالعنـاء وآخـرٌ ... ويخـاض عـام بالـدماء وعـامُ
سـتطيرُ في أفـق الكفـاح سـواعدٌ ... وتطـيحُ في سـوح الكرامـة هـامُ
ستثور مـن رهـج اللّهـاث عجاجـةٌ ... ويهـبُّ مـن وهـج الـشكاة قتـامُ
سـيُعالجُ البـاغي بنـضحٍ مـن دمٍ ... حتـى تُـسكّن شـهوة وعُـرامُ[3]

للدلالة على التشبث بالأمل ومحاولة تملك المستقبل، ومواساة (الذات) عمّا لحقها من نصب في الحاضر دالماضي.

---

(1) الديوان: 3/ 155.

(2) المصدر نفسه: 3/ 204.

(3) الديوان: 3/ 164. الرهج: الغبار والقتام: الغبار أيضاً، العُرام: القسوة والشدة.

3- تكرار: (قد + الفعل + أن + اسمها وخبرها)، مثل تكرار صيغة (وقد خبروني) في قصيدة (الثورة العراقية):

وقــد خبرونــي أن في الــشرق وحــدةً | كنائــسه تــدعو فتبكــي الجوامــعُ
وقــد خبرونــي أن للعُــرْبِ نهــضةً | بــشائرُ قــد لاحــت لهــا وطلائــعُ
وقــد خبرونــي أن مــصر بعزمهــا | تناضــلُ عــن حــقٍّ لهــا وتــدافعُ
وقــد خبرونــي أن في الهنــد جــذوةً | تهــابُ إذا لم يمنــع الــشرّ مــانعُ[1]

وفي ذلك تحقيق للأخبار المتعاقبة التي تتعدد بنائياً، لكنها تتوحد دلالياً، فكلها تحمل دلالة الوحدة والثورة.

4- تكرار: (كأن + اسمها وخبرها):

وتتجلى في قصيدة (ظلام) التي تعد في مجملها قطعة موسيقية، ترنم فيها الشاعر في معتقله (أبي غريب) مساء الـ30 من تشرين الثاني عام 1952م، وفيها تكررت (كأن) (13) مرة ومنها قوله:

ظــلام يفــور.. ونجــم يغــور
وزنجــي ليــل يخيــف الــدهور
حمــول لثقــل الــدياجي صــبور
كــأن ثنايــاهُ عــشٌّ النــسور
كــأن الجــرّة فيهــا تبــور

وأقــزاعُ غــيم هنــا.. أو هنــا
كــأن الحلوكــة فيهــا ســنا
كــأن الإلــه الــذي هيمنــا

كــأن الــسموات قفــرٌ يبــور
كــأن يــداً مــن وراء الــستور
تــراوح بــين الحــصى والــصخور

(1) المصدر نفسه: 1/ 63.

كــــأن العـــــوالم رهــــن الثبــــور
كـــأن الطبيعـــــة بنـــــتُ القبــــور
كـــأن القبـــــور بحــــور تــــدور
كـــأن الـــــسماء عجـــــاج يثــــور
كـــأن العجـــــاج بـــــشير النـــــشور

كـــــأن النـــــشور كفـــــاح يطـــــول
كـــــأن الرعـــــود قـــــراع الطبــــول
كـــــأن الغيـــــوم مـــــساق العُجـــول
كـــــأن الـــــبروق خيـــــال يجـــول
كـــــأن الأعنـــــة ريـــــح شمـــــول
كـــــأن ســــنا الـــبرق فـــصلٌ يغـــور
كـــــأن الهـــــزيم جـــــوار يـــــدور(1)

ومن هنا يمكن القول: بأن للتكرار المقطعي دوراً بـارزاً في هندسـة القـصيدة الـشعرية، وإشـاعة النغم الموسيقي، إذ يقسمها إلى فقرات موسيقية، ويحقق توزيعها التنوع في الإيقاع والثراء في التعـبير، إذ يتوزع ضمن خلايا القصيدة ويكسبها طابعاً يسهم في تجانس الأبيات وتلاحم أجزائها.

3 - الترجيع الصوتي:

ومما يتصل بظاهرة التكرار التكثيـف علـى المـستوى الإيقـاعي، مـا يمكـن تـسميته بـ(الترجيـع الصوتي)، وهو لون يرتبط بالأصوات والحروف، وتتشكل ملامحه في القصيدة الشعرية من خلال ترديـد بعض الأصوات والحروف في المفردات وتنسيقها على مستوى البيـت الـشعري الواحـد، ويـدخل هـذا اللون ضمن رؤية الشاعر في تنسيق الأصوات والهندسة الموسـيقية للقـصيدة، لتحقيـق الإيقـاع وإشـاعة النغم الصوتي في ثناياها.

---

(1) الديوان: 3/ 369، 370.

وبالرغم من أن تكرار الأصوات في قصيدة ما، ليس له شروط ضرورية كافية تضبطه أو تحصره، إلاّ أن تراكم أصوات معينة وترجيعها في أكثر من موضع أكثر من غيرها في البيت أو في المقطوعة – حتماً – يرتبط بدلالات معينة، وإن كان في شيوع غيرها جانب ذوقي، بحسب رؤية النقاد[1].

ويبدو أن دراسة التنسيقات الصوتية التي تؤلف هندسة البيت الشعري أو الأبيات، هي مما يبعد عن تلك الذوقية، ويجلي تلك المظاهر وتوظيفها في التعبير عن جو القصيدة وما تشيعه من إيحاءات تفيض عن الحصر.

ونقرر سلفاً أن ترجيح الأصوات يكفيها من الإيحاء قرع الأسماع وإيقاظ الذهن، في سياق تقوية المعنى، وإنما يقرع السمع من الألفاظ جرسها[2]، فهي تجمع بين قوة المعنى وسحر النغم.

وعلى هذا المستند، فإن التنسيقات الصوتية، تتمظهر في أشكال منها ما هو متصل أو منفصل أو معزوف أو مجموع في تكريرات معجلة أو مؤجلة[3].

ويقتضي تنسيقها أن تكون مجتمعة ومكررة[4]، إذ ليس لها قيمة موسيقية وهي منفردة، وفي اجتماعها يحصل التأثير وتكتسب القصيدة دفقة نغمية لها تأثيرها الإيقاعي والدلالي.

وكلما كان ثمة توافق بين هذا التنسيق أو ذاك مع تقطيع إيقاعي أو بناء عروضي، يسند كل منهما الآخر؛ برزت هندسة صوتية أساسية في تنظيم البيت الشعري[5].

أما الهندسات الصوتية الممكنة في إطار البيت الشعري فهي ست[6]: الإيقاعية، الخاتمة، الفاتحة، المحيطة، الرابطة، التأليفية، وتتجلى في شعر الجواهري كالآتي:

---

(1) ينظر: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1986م، ص36.

(2) جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب – د. ماهر مهدي هلال – ص262.

(3) ينظر: دليل الدراسات الأسلوبية – د. جوزيف ميشال شريم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط1، 1994م، ص91-93.

(4) ينظر: المرجع نفسه، ص92.

(5) ينظر المرجع نفسه ص93. التاء: (ت) – اختصاراً لـ(التواتر)، ظهور الصوت أولاً وعودته ثانياً.

(6) ينظر: دليل الدراسات الأسلوبية ص93.

1 - الهندسة الإيقاعية:

ت ــــــــ ت ــــــــ   ــــــــ ت ــــــــ ت ــــــــ

ســـتطير في أفـــق الكفـــاح ســـواعـــد   وتطـــير في ســـوح الكرامـــة هـــامُ[1]

قرّعـــت شـــعبك أن يعقّـــك مرحبـــاً   بـــأبي الـــبلاد علـــى العقـــوق يقـــرّعُ[2]

2- الهندسة الخاتمة:

ــــــــ ت   ــــــــ ت

ألبـــا مهنـــد مـــسّني بَـــرَمٌ   ورديـــفُ كـــلٌ فجيعـــةٍ بَـــرَمُ[3]

بـــل لـــو كفـــرتُ لهزّنـــي نـــدمي   لـــو جـــاز عـــن خـــيرِ مـــضى نـــدمُ[4].

3- الهندسة الفاتحة:

ت ــــــــ   ت ــــــــ

- أمّ النـــسبُ المؤثـــل بالمخـــازي   أم الحـــسبُ المسلـــسل في ربـــاق[5]

- ومُـــدّخرٌ ســـوطُ العـــذابِ لنـــاهضٍ   ومُـــدّخرٌ للخامـــلِ الغـــرّ مَنْـــصِبُ[6]

4- الهندسة المحيطة:

ــــــــ ت ــــــــ ت   ــــــــ

تمـــصُ دمـــاً ثـــم تبغـــي دمـــاً   وتبقـــى تُلِـــحُ وتـــستطعِمُ[7]

---

(1) الديوان: 3/ 164.

(2) المصدر نفسه: 2/ 15

(3) المصدر نفسه: 5/ 318.

(4) المصدر نفسه: 5/ 317.

(5) المصدر نفسه 3/ 155

(6) المصدر نفسه 4/ 16

(7) المصدر نفسه: 3/ 155.

أو :

ـــــــــــ   ـــــــــ ت ــــــــــــ ت ـــــــــ

- يـــا أم عـــوفٍ أأوهـــام مـــضللةٌ   أم الأســاطيــر يبــدعن الأســاطينا[1]

5- الهندسة الرابطة:

ــــــ ت   ت ـــــــ

- ومهمـــا تُرضيـــتِ دونَ الحيـــا   ة حيـــاةِ الكـــريمِ فـــلا تقنعـــي[2]

- أمـا كتابــك فهــو أفــضل مــا وعــى   واعٍ وخـــزي معاشـــرٍ إن لم يعـــوا[3]

6- الهندسة التأليفية:

ـــــــــ   ـــــــ ت ت

- مــاذا لقينـا؟ أنبـدي مـسخ خلقتـهِ   أم ســوف يُلعـنُ فيـه الخلْـقُ والخَلْـقُ؟[4]

أو:

ــــــــــــــ ت ت   ـــــــــ

يظنـــون أن الـــشعر قبـــسة قـــابسٍ   متـــى مـــا أرادوه وســـلعةُ بـــائعِ[5]

وتتفاوت هذه الهندسات من حيث تواترها في القصيدة الواحدة أو في مجموع شعره، غير أن الوقوف عليها في قصيدة بعينها، ربما يجلي مدى فاعليتها في إشاعة الجرس الصوتي، وتحقيق الأنغام الموسيقية في الأبيات... وهو ما دفعنا في سياق البحث عن تجليات هذه التنسيقات إلى اختيار قصيدة (يا دجلة الخير)[6]، أنموذجاً إجرائياً، بوصفها إحدى القصائد (القطع) الموسيقية، التي ارتسمت في أبياتها

---

(1) المصدر نفسه: 4/ 16.

(2) الديوان: 4/ 44.

(3) المصدر نفسه: 2/ 15.

(4) المصدر نفسه: 5/ 135.

(5) المصدر نفسه: 2/ 343.

(6) المصدر نفسه: 4/ 203

مجموعة متضافرة من التماثلات الصوتية المكثفة، حتى لا يكاد يخلو مقطع من مقاطعها من هندسة صوتية أو تنسيق موسيقي، إن لم يكن على مستوى البيت الشعري، حتى غدت سمة لا تقف عنده هذه القصيدة فحسب، وإنما ألفيناها تطبع معظم قصائده، لاسيما قصائده الذاتية، التي أخذت طابع الموشحات مثل قصيدة (أيها الأرق)[1]، و(يا نديمي)[2]، و(شهرزاد)[3]، و(طرطرا)[4]، فقد بدت أبياتها أشبه بالأوتار الموسيقية، في حركتها وتموجاتها ونبضها الإيقاعي.

ويمكننا الاستشهاد ببعض الأبيات التي ارتسمت فيها ملامح الهندسة الصوتية والتنسيقات الموسيقية وأهمها قوله:

1- حيّيتُ سفحَكِ عن بعدٍ فحيّيني — يا دجلة الخير، يا أم البساتين
2- حييت سفحك ظمآناً ألوذُ به — لوذ الحمائم بين الماء والطينِ
3- يا دجلة الخير يا نبعاً أفارقه — على الكراهة بين الحين والحينِ
4- إني وردت عيون الماء صافية — نبعاً فنبعاً فما كانت لترويني
5- يا دجلة الخير: قد هانت مطامحنا — حتى لأدنى طماحٍ غير مضمون
6- خلواً من الهمّ إلاّ هم خافقةٍ — بين والجوانح أعنيها وتعنيني
7- تهزّني فأجاريها فتدفعني — كالريح تُعجل في دفع الطواحينِ
8- يا دجلة الخير يا أطياف ساحرة — يا خمر خابية في ظل عرجون
9- يا سكتة الموتِ، يا إعصار زوبعةٍ — يا خنجر الغدرِ، يا أغصان زيتونِ
10- يا أم بغدادَ، من ظرفٍ ومن غنج — مشى التبغدد حتى في الدهاقينِ
11- يا دجلة الخير: ما يغليكِ من حنقٍ — يغلي فؤادي وما يشجيك يشجيني
12- ما إن تزالُ سياط البغي ناقعةً — في مائكِ الطهر بين الحين والحين
13- تهزين من عتقاءٍ يوم ملحمةٍ — أضفوا دروع مطاعيم مطاعين
14- لعل يوماً عصوفاً جارفاً عَرِماً — آتٍ فتُرضيك عقباه وترضيني
15- عفواً يردّد في رفهٍ وفي عللٍ — لحسن الحياة رخيّاً غير ملحونِ
به الشدائدُ أقريه ويقريني
نقيضه جمع تحريك وتسكين

(1) المصدر نفسه: 4/ 241
(2) المصدر نفسه: 4/ 249
(3) المصدر نفسه: 3/ 219
(4) المصدر نفسه: 3/ 39

16- وكان ساحُلكِ من ساحي إذا نزلت قطفَ الجياع جني اللذات يزهوني
17- واهاً لنفسي من جمع النقيض بها حضن الرواضع بين العتّ واللين
18- جنباً إلى جنب آلام أقطفها كحصفِ حوّاء دوحَ التوت والتين
19- سهرت ليل "أخي ذبيان" أحضنه بها المواهبُ سيمت سوم مغبون
20- والسّائرين بشتمي عُرْي سوأتهم هم الفطاحِلُ في صوغ التآبين
21- صناجةَ الأدب الغالي، وكم حقبٍ اعَدْنَ نحتي، كما أبدعن تلويني
22- تر الفطاحلَ في قتلٍ على عمَدٍ إذا تباهى زكيٌّ ما يزكيني
23- إن المصائب طوعاً أو كراهيةً مقياسُ صبرٍ على ضرٍّ وتوطين
24- أريتني أن عندي من شوافعها وأمنعُ الخسفَ حتى من يعاديني
25- وجَبٌ شتى مقاييس أخذبَ بها راحت تسقّي أخا لؤم وتظميني
26- وسُمتُها الخسفَ أعدى ما تكون له في الشرّ كاللثغ بين السين والشين
27- ورحت أظمي وأسقي من دمي زمراً كما تخالطتِ الألوان في الجونِ
28- لكن رأيت سماتِ الخير ضائعةً لفٌّ الحبيبين في مطمورةٍ دون
29- أم خولطت فيه أوهام وأخيلة بلاعج ضرمٍ كالجمرِ يكويني
30- ويا ضجيعي كرىً أعمى يلفهما حتى كأنْ بريق الموتِ يعشيني(1)
31- حسبي وحسبكما من فرقة وجوى
32- أطبقتُ جفناً على جفنٍ لأبصره

إن هذا التوزيع الذي أخذت بموجبه الأصوات مواقعها تماثلاً وتقابلاً بين الدوال والمدلولات، يفضي إلى (الترجيع الصوتي)، الذي نحن بإزائه، إذ أن الترجيعات الصوتية التي ارتسمت ملامحها في الأبيات هي مناط التأثير والفاعلية في القصيدة، وبموجبها تكتسب سماتها الإيقاعية، التي أنتجتها الأصوات، وأسهمت في تحقيق التآزر بين العناصر اللغوية في سياق النظم.

وإذا ما أفرغنا النص السابق من نسيجه التركيبي، فإن التأمل في طريقة توزيع الأصوات يكشف عن تقنية أسلوبية، اعتمدها الشاعر، لإنتاج الموسيقا وإشاعتها في القصيدة بشكل مثير ومدهش يحفز

---

(1) الديوان: 4/ 209-213.

المتلقي للتفاعل مع جو النص ومضمونها وهو الغاية من ابتكار مثل هذه التقنيات، وهو ما يمكن تلمسه في الفراغات الآتية:

1- حيَّيـــتُ .... فحيينـــي   يـــا .... يـــا ....

2- .... ألـــــــــوذُ ....   لـــــــــوذ ....

3- ....الحـــين والحـــين

4- ....   نبعـــــاً فنبعـــــاً.........................

5- ....(......)   .... طمـــــــاح ....

6- .... أعنيهـــا وتعنينـــي

7- .... فتـــــــــدفعلي   .... دفـــــــــع ....

9- يـــا .... يـــا إعـــصار........   يـــا ....يـــا أغـــصان...........

10- ....بغـــــــــداده .... التبغـــــــــدد ....

11- .... يغليــــــــكِ ....   يغلـــي .... يـــشجيك يـــشجيني

12- .... الحـــين والحـــين

13- .... مطـــاعيم مطـــاعين

14- .... فترضــــيك .... وترضـــيني

15- ....   لحـــن .... ملحـــونِ

16- .... ســـاحك ...... ســـاحي .... أقريـــه ويقرينـــي

17- ....النقـــــيض ....   نقيـــــضه ....

18- جنبـــاً ...... جنـــب .... أقطفهـــا   قطـــــفَ...................................

19- .... أحـــــــضنه   حـــــضن ....

20- .... التـــوت والتـــين

22- ...... الفطاحـــــــــلَ.....................   ...... الفطاحِـــــــلُ ....

23- ....   أعَـــذنَ .... أبـــدعن ....

24- .... زكـــيُ ...... يزكينـــي

25- .... مقـــــابيس........   مقيـــــاسُ ....

26- ...... الخـــــسفَ.......................   .... الخـــــسفَ ....

27- .... أظمّـــي وأســـقي..............   ...... تـــسقّي .... وتظمينـــي

28- .... الـــسين والـــشين

29- ......خولطـــــــــت .... تخالطـــــتِ ....

30- .... يلفهمـــــــا   لـــــفٌ ....

31- حـــسبي وحـــسبكما ....

32- ...... جفنـــاً ...... جفـــنِ ....

ويشف عن هذا التوزيع هندسة صوتية تتراءى في الملامح السابقة ويمتاز بعضها، بطرائق خاصة، ويمكننا استبصار تلك التشكيلات من خلال الترسيمات الآتية:

1 - الهندسة الإيقاعية، وتبرز في البيت السادس عشر:

ت ـــــ ت ـــــ   ـــــ ت ـــــ ت ـــــ ت ـــــ

وكـان ســاحُكِ مـن سـاحي إذا نزلـت   بــه الـــشدائدُ أقريـــه ويقـــريني

وسُـمتُها الخـسفَ أعـدى مـا تكـون لـه   وأمنـعُ الخـسفَ حتـى مـن يعـاديني

خ   + س   + ف   خ   + س   + ف

2- الهندسة الخاتمة: وتبرز في البيت التاسع في قوله:

ـــــ ت   ـــــ ت

يـا سـكتة المـوتِ، يـا إعـصار زوبعـةٍ   يـا خنجـر الغـدرِ، يـا أغـصان زيتـونِ

ص   + ز   + و   ص   + ز   + ي

3- الهندسة الفاتحة: وهي بارزة في البيت الثامن في قوله:

ت ـــــ   ت ـــــ

يـا دجلـة الخـير يـا أطيـاف سـاحرة   يـا خمـر خابيـة في ظـل عرجـون

ي – 1   ي – 1

4- الهندسة المحيطة: وتبرز في البيت الخامس عشر:

ـــــ   ت ـــــ

عفـواً يـردّد في رفـهٍ وفي علـلٍ   لحـن الحيـاة رخيّـا غـير ملحـونِ

ل + ح + ن   ل + ح + ن

5- الهندسة الرابطة: وتبرز في البيت التاسع عشر، والبيت الثاني:

ــــــــ ت   ت ــــــــــ

ســـهرت ليـــل "أخـــي ذبيـــان" أحـــضنه   حـــضن الرواضـــع بـــين العـــتّ واللـــين

حييـــت سفحـــك ظمآنـــاً الـــوذ بـــه   لـــوذ الحمائـــم بـــين المـــاء والطـــين

ل   + و   + ذ   ل   + و   + ذ

6- الهندسة التأليفية، وتبرز في البيت الثالث:

ــــــــ   ــــــــ ت ت

يـــا دجلـــة الخـــير يـــا نبعـــاً أفارقـــه   علـــى الكراهـــة بـــين الحـــين والحـــين

ح + ي + ن   ح + ي + ن

وإذا ما قورنت الهندسات السابقة، بما هو ابتداع من الشاعر، فإن المتن الشعري للقصيدة يقدم لنا مظاهر أخرى من الهندسات الصوتية، تتراءى متماثلة ومتخالفة على امتداد القصيدة، ألفيناها متعالقة ومتجاوبة في معظم قصائده، وهي كالآتي:

1- الهندسة الأولى:

ت ــــــــ ت   ــ ت ــ ت ـــــ

1- (حييـت) سـفحك عـن بعـد (فحييني)   (يـــا) دجلـــة الخـــير (يـــا) أم البـــساتين

2- الهندسة الثانية:

ــــــ ت ـــ   ت ــــــــ

ــــــ ت ـــ   ت ت ـــــ ت ـــــ

2 - حييـت سفحـك ظمآنـاً (الـوذ) بـه   (لـــوذ) الحمـــائم بـــين المـــاء والطيـــن

17- واهـاً لنفسي مـن جمْـع (النقـيض) بهـا   (نقيـــضه) جمْـــع تحريـــك وتـــسكين

25- وجـبٌ شـتى مقاييـس أخـذت بهـا   (مقيـاس) (صـبر) علـى (ضـرّ) وتـوطين

3- الهندسة الثالثة:

ـــــــ		ـــــ ت ت

ـــــــ		ت ت ـــــ

ت ت ـــــ		ـــــــ

12- ما إن تزالُ سياط البغي نافعةً		في مائكِ الطهر بين (الحين) و(الحين)

13- تهزين من عتقاءِ يوم ملحمةٍ		أضفوا دروع مطاعيم مطاعين

4- إني وردت عيون الماء صافية		(نبعاً) فـ(نبعاً) فما كانت لترويني

31- (حسبي) و(حسبكما) من فرقة وجوى		بلاعج ضرمٍ كالجمرِ يكويني

4- الهندسة الرابعة:

ت ـ ت ـ ت		ت ـــــ

18- (جنباً) إلى (جنبٍ) آلام (أقطّفها)		(قطف) الجياع جني اللذات يزهوني

5- الهندسة الخامسة:

ـــــ		ت ـ ت ـــــ

ـــــ		ـ ت ـــــ ت

ـــــ		ت ـــــ ت

ـــــ ت		ـ ت ـــــ ت

23- إن المصائب طوعاً أو كراهيةً		(أعَذْنَ) لحتي، كما (أبدعن) تلويني

11- يا دجلة الخير ما (يغليكِ) من حنقٍ		(يغلي) فؤادي وما (يشجيك) (يشجيني)

15- عفواً يردّد في رفهِ وفي عللٍ		(لحن) الحياة رخيّاً غير (ملحونِ)

5- يا دجلة الخير: قد هانت (مطامُحنا) حتى لأدنى (طماحٍ) غير مضمون

6- **الهندسة السادسة:**

ـ ت ـــــــ ـ ت ـــــــ

ـ ت ت ـــــــ ـ ت ـــــــ

ــــــــــ ـــــــ ت ت ـ

10- يا أم (بغداد) من ظرفٍ ومن غنجٍ مشى (التبغدد) حتى في الدهاقينِ

22- تر (الفطاحلَ) في قتلٍ على عمَدٍ هم (الفطاحِلُ) في صوغ التآبين

26- وسُمتُها (الخسفَ) أعدى ما تكون له وأمنعُ (الخسفَ) حتى من يعاديني

29- أم (خولطت) فيه أوهام وأخيلة كما (تخالطتِ) الألوان في الجونِ

27- ورحت أظمي وأسقي من دمي زمراً راحت (تسقّي) أخا لؤمٍ وتظميني

21- صناجةَ الأدب الغالي، كم حقبٍ بها المواهبُ سيمت سوم مغبون

7- الهندسة السابعة:

ـ ت ـ ت ـــــ ـــــ ت ت

ـ ت ـ ت ـــــ ـــــــ

16- وكان (ساحك) من (ساحي) إذا نزلت به الشدائد (أقريه) و(يقريني)

32- أطبقت (جفناً) على (جفنٍ) لأبصره حتى كأن بريق الموت يغشيني

الفصل الثالث

الخصائص التركيبية

الفصل الثالث

الخصائص التركيبية

إذا كان الأدب علماً وسيلته اللغة[1]، تبعاً لرأي ابن خلدون وهي الظاهرة الأولى فيه؛ فإن "هيئتها في الشعر توحي بخصوصية تركيبها وخروجه بها عن صيغها العقلانية"[2] إلى صيغ إيحائية، تحمل خصائص الإبداع وسماته الجمالية. ذلك أن "عبقرية الإبداع تتسلط على النسيج اللغوي للنص الشعري، حتى إن الدلالات تختفي قسماتها وتتحول بفعل تلك العبقرية إلى إيحاءات مكثفة تتسع وتتحلق، لتلف القارئ بهالاتها"[3].

ولما كانت "التجربة الشعرية في أساسها تجربة لغة"[4]، فإن هذا المسار الذي سلكته اللغة في الشعر يمثل أفقاً جديداً من آفاق البناء التركيبي، ومنطلقاً لاكتشاف أعماق اللغة التعبيرية ووسيلة إثرائها، تجسيداً لما اتفق على وصفه بـ"اللغة الشعرية"[5]، التي تتخطى السياق التعبيري الأول إلى نسق من البناء، تتآلف فيه الألفاظ والمعاني، بطريقة معلومة، تتحقق فيه صورة من التأليف مخصوصة، بحيث تقع الألفاظ مرتبة على المعاني، وتتلاقى المعاني على الوجه الذي اقتضاه العقل[6].

ومعنى ذلك أن صياغة التراكيب وإقامة البناء الشعري لا يعني أن تتوالى المفردات في الشكل الصياغي، وإنما تحقيق التناسق الدلالي، إذ لا ترجع المزية والفضيلة في البناء اللغوي إلى الألفاظ مجردة، وإنما تثبت لها الفضيلة في مدى الملائمة التي ينجزها الشاعر في الرباط الداخلي من خلال الانسجام في الأداء بين معاني المفردات[7].

أما قيمة النحو في التراكيب، فيرجع إلى نجاعة الوظيفة النحوية في إحداث التآلف بين الجمل والعبارات، القائم على حقيقة "أننا لا نجد شيئاً من النظم يرجع صوابه إن كان صواباً وخطؤه إن كان خطأً، إلاّ وهو معنى من معاني النحو، ولا نرى كلاماً قد وصف بصحة نظم أو فساده أو وصف بمزية

---

(1) ينظر: مقدمة ابن خلدون، ص620.

(2) الخطاب الآخر - د. علي حداد، ص176.

(3) الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي – عدنان حسين قاسم، ص161.

(4) لغة الشعر العربي الحديث – السعيد الورقي – دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية (د.ت.ط)، ص5.

(5) ينظر: الخطاب الآخر – د. علي حداد – ص176.

(6) ينظر: دلائل الإعجاز – عبدالقاهر الجرجاني – ص35.

(7) ينظر: المصدر نفسه ص38.

ونفضل فيه إلاّ ومرجع تلك الصحة، وذلك الفساد وتلك المزية وذلك الفضل إلى معاني النحو وأحكامه"[1]. وهي القيمة التي أدركها الإمام عبدالقاهر، وغدت مسوغاً لديه، للمؤاخاة بين النحو والبلاغة في إطار (علم المعاني) بوصفه (علم النحو)، ليغدو هذا العلم هو عمدتنا في البحث والتناول عن جماليات البنا التركيبي في شعر الجواهري.

على أن المقصود بالنحو هو النحو الوظيفي الإبداعي، الذي يؤسس لمساحة من التشابك التعبيري والجمالي متسع الآفاق، والتحرك الواسع لا في حدود النحو التقعيدي، وإنما في حدود الجمالي البلاغي، الذي تأتي منه إمكانات لا حصر لها[2].

الجملة الشعرية وسماتها التركيبية:

الحديث عن اللغة الشعرية هو في جوهره حديث عن الجملة الشعرية بوصفها العصب الأقوى في التركيب اللغوي، ومناط التأثير في التعبير الشعري، إذ يكتسب القول الشعري بموجبها ترابطاً في النسيج وقوة في الأداء، فتتحقق الفاعلية ويتناسب النظم والتأليف.

فالجملة هي "بناء لغوي يكتفي بذاته وتترابط عناصره، المكونة ترابطاً مباشراً أو غير مباشر، بالنسبة إليه واحد أم متعدد"[3]. وتتشكل صورتها في إطار عملية الإسناد، التي تقوم على عنصرين أساسيين هما: المسند والمسند إليه[4]، على نحو يجعلها ضرباً من الإسناد، وهو ما يذهب إليه النحاة.

فالجملة، هي ما تركب من مسند أو مسند إليه، وترتبط بهما ارتباطاً وثيقاً، بما "لا يغني واحد منهما عن الآخر، ولا يجد المتكلم فيه بداً"[5]. والإسناد لدى القاضي الجرجاني هو "عبارة عن ضم إحدى الكلمتين إلى الأخرى على وجه الإفادة التامة، أي على وجه يحسن السكوت عليه"[6]. وأعم من الإسناد التعليق "فإن كان الإسناد هو ارتباط المسند إليه بالمسند إثباتاً أو نفياً، فإن معنى التعليق: ارتباط جميع مفردات التركيب الواحد ببعضها"[7].

---

(1) ينظر: دلائل الإعجاز، ص65.

(2) محمد عبدالمطلب – البلاغة والأسلوبية، ص277.

(3) دليل الدراسات الأسلوبية – جوزيف ميشال شريم ص40.

(4) الكتاب – سيبويه أبو بشر عمرو بن عثمان بن قُنْبر، 1/ 3.

(5) المصدر نفسه.

(6) كتاب التعريفات – علي بن محمد الجرجاني – تحقيق/ إبراهيم الأبياري، دار الريان للتراث (د.ط.ت) ص22.

(7) الإسناد النحوي – محمد صلاح الدين مصطفى – رسالة دكتوراة – جامعة القاهرة – كلية دار العلوم – 1396هـ – 1996م الورقة.

وتتحدد الجملة بركني الإسناد وهما: المسند إليه، وهو المتحدث عنه، ولا يكون إلا اسمياً، والمسند وهو المتحدث به، ويكون فعلاً أو اسماً، وهذان الركنان هما عمدة الكلام وما عداهما يعدّ فضلة أو قيداً(1).

ولاشك أن انتظام الجملة تبعاً لعملية الإسناد في النسيج اللغوي للنص الشعري، يخضع لقوانين النحو وقيمه الوظيفية، التي تسهم في تحقيق المواءمة والانسجام في التركيب بين المسند إليه والمسند، وإحداث التفاعل بين مفرداتها، تبعاً لمقتضيات الحال والمقام.

كما إن الاهتمام بالناحية التركيبية للجملة الشعرية، راجع إلى علاقتها أساساً بالمعنى النحوي، الذي يمثل أحد الأقسام الوظيفية للمعنى اللغوي العام(2).

والتركيب في حقيقته، يعني تناسب التأليف وارتباط أجزاء الجمل بعضها ببعض، تبعاً لمعاني النحو، بحيث تقع كل كلمة في الموضع الملائم لها(3).

وتدخل الجملة والتراكيب اللغوية عموماً ضمن اهتمامات علم المعاني، فهو العلم الذي تقوم عليه مهمة الكشف عن المعاني النحوية، وعن "خواص تراكيب الكلام، في الإفادة وما يتصل بها من الاستحسان وغيره، ليحترز الوقوف عليها من الخطأ في تطبيق الكلام على ما يقتضي حال ذكره"(4).

ومعنى ذلك أن علم المعاني، يقف على جماليات البنية التركيبية للنص الشعري وخصائصها الأسلوبية، وتلمس مواطن الإبداع فيها، وتحديد التنوع في المحيط الأسلوبي المرتبط بالموقف الكلامي(5).

وما دمنا ندرس المظهر الإبداعي في الأسلوب وتجلياته المتجاوزة، التي تنكشف في النصوص الشعرية؛ فإن آليات علم المعاني هي وسيلتنا في البحث عن تجليات الخصائص التركيبية في أسلوب الشاعر محمد مهدي الجواهري.

---

(1) ينظر: الأصول في النحو – أبو بكر بن السراج، تحقيق/ عبدالحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، ط3، 1408هـ-1988، 1/ 14.

(2) جدلية الافراد والتركيب – د. محمد حماسة عبداللطيف – ط 1990م، ص137.

(3) ينظر: مواد البيان – علي بن خلف الكاتب – تحقيق/ د. حسين عبداللطيف – منشورات جامعة الفاتح – ط- 1982م ص242.

(4) مفتاح العلوم – أبو يعقوب السكاكي – ص70.

(5) ينظر: البلاغة والأسلوبية – د. محمد عبدالمطلب – ص348.

التشكيل اللغوي والبناء التجاوزي في تركيب الجملة الشعرية:

إن ما سبق من معطيات يفضي إلى القول: بأن النظام اللغوي يوفر في إطار (علم النحو)، أو ما يسمى بـ(علم المعاني) مجموعة من القيم التعبيرية والقواعد الصياغية التي يستند إليها الشاعر في بناء الأسلوب، وتشكيل هيكلية النص الشعري.

والحديث عن بناء الأسلوب أو تشكيل النص، هو في جوهره حديث عن تركيب (الجملة الشعرية)، فهي تمثل قوام التراكيب وآصرة البناء في القصائد، وعلى هذا الأساس؛ فإن تركيب (الجملة الشعرية)، وبناء الأسلوب يقوم على عنصرين متلازمين هما: المعرفة واللغة، ومصدر المعرفة المخزون الذهني، واللغة لها نظامها الذي يستند إلى المعيارية المقننة، القائمة على التلاحم بين المعجم والنحو، غير أن الشاعر يخترق قانونية الأداء اللغوي، فيطوع تلك المعيارية ويستثمر طاقاتها في بناء أسلوبه، على نحو يمنحه تحقيق بعدين، بلاغي وإيحائي[1]، ويلتقي البعدان في نقطة خاصة، هي مناط التحول والتأثير، عدها الأسلوبيون انحرافاً أو (انزياحاً) وغدت في تحليلاتهم واقعة أسلوبية أو قيمة تعبيرية، تهبُ النص الشعري إشعاعاً وفيضاً من الإبداع.

إن هذه النقطة الفاصلة بين المعيارية والإيحائية في تركيب الجملة الشعرية هي ما اعتمدناه في دراستنا بمسمى (التجاوز)، لأنها تخلق حالة من التفاعل الخلاق داخل النص، على نحو يكتسب بموجبها فاعليته وتأثيره في المتلقي.

وليس (التجاوز) في بناء الأسلوب شذوذاً عن قواعد اللغة وإنما استثمار لطاقاتها، لما فيها من سعة الاستعمال والتصرف في وجوهها المتعددة، ومن ثم فهو يعبر عن مدى قوة الملكة الإبداعية لدى الشاعر، ودليل على غناء اللغة في التعبير عن حاجات النفوس ومواقفها الشعورية، التي تتنازعها الأحداث، على أن يظل (التجاوز) في التركيب، واقعاً في دائرة السبك الجيد، المنبثق من سلامة البنية النحوية، ذات المحمول الدلالي، التي تجمع بين القوة في إحكام البناء والتأثير النفسي لدى المتلقي في الأداء[2].

إن تشكيل (التجاوز) اللغوي ينشأ بين التركيب من جهة والسياق من جهة أخرى، وقد يبدأ من مركب بسيط – إسناداً أو إضافة أم وصفاً – يخترق تمثيل اللغة للواقع، ثم ينمو ويتمدد في النص، عبر مجموعة من الأدوات والوسائط اللغوية الناهضة بالبنية التركيبية، وهي عناصر تنضوي في إطار علم

---

(1) ينظر: قراءة جديدة لمفهوم السبك – محمد بن موسى الحارثي – جذور – ج6، مج4 – ديسمبر 2001م، النادي الأدبي الثقافي – جدة – ص26.

(2) ينظر: المصدر نفسه، ص26، 27.

المعاني، يقدم للكاتب أشبه بتقنية أسلوبية، تتم على مستوى الجملة الشعرية، وتدخل ضمن قوانين الربط الخاص، التي تتلائم وطبيعة الجمل من فصل ووصل واستئناف وتعليق وإحالة، إلى آخر هذه القوانين، التي لا تخص التركيب النحوي، بقدر ما تختص بقواعد الاتساق الدلالي، منظوراً من خلاله إلى تركيب الجملة وشكلها التجاوزي، بوصفه مناط الفاعلية والتأثير في بنائها التركيبي.

الجملة الشعرية والنمط التجاوزي في شعر الجواهري:

يمثل (التجاوز) ملمحاً بارزاً في بناء الأسلوب وتشكيل الجملة الشعرية لدى الجواهري، إذ يمنحنا التأمل في شعره قدراً كبيراً من الرؤية والاستبصار الجلي لمواطن النسيج التركيبي، الذي يتمايز في طبيعة البناء ويشع بمنطق الصنعة لا بمنطق العفوية، ومن ذلك أن جنح الشاعر جنوحاً متجاوزاً نحو توظيف (الجملة الفعلية)، فتوزعت الأفعال على متن القصائد، وأخذت مواقع الصدارة منها، بهيمنة لافتة على نحو يؤسس صرح (الجملة الشعرية) على مساحة (الفعل) ومتعلقاته، وتركزت رؤيته بكثافة حول إحداث التجاوز الخلاق، الناتج عن تفاعل الألفاظ فيما بينها، إذ "ينتج عن التجاوز بين الكلمات في الجملة الواحدة، تفاعل، يفضي إلى فقدان الكلمات خصائصها الأولى، قبل دخولها في التركيب الشعري"[1].

ذلك ما اعتمده الجواهري في صنيعه الشعري، وارتسمت صيغه، متجاوزة المعيارية إلى نسيج مشع بالإيحائية في أجلى قيمها الجمالية.

على أن استناده إلى (الفعل) لا يمثل حكماً مطلقاً، يقصي (الجملة الاسمية) وعلاقاتها من البناء التركيبي للقصائد، وإنما تعكس هيمنة (الجملة الفعلية) وتوزيع الأفعال، حضوراً طاغياً يحقق (التجاوز) على الأقل في رؤيتنا لهذا المنبت التعبيري.

ولعل ما سوّغ لهذا الحضور، هو حركة الأحداث الملتهبة التي خلقت حالة من الاضطراب في وعي الشاعر، تارة، والتمرد على القيم والتقاليد الواقعية تارة أخرى، فأنتجت وعياً لغوياً مغايراً، يتجاوز الثبوت والاستقرار، الذي ينمو في كنف الاسم، إلى المراوحة والتنازع بين حركة الأحداث والأزمنة، وهي سمات دلالية، لا ينتجها إلا (الفعل).

وعلى هذا المستند فقد غدت (الجملة الفعلية) وحركة الأفعال هي القاعدة الجوهرية في تركيب الجملة الشعرية، وأخذت نظاماً إسنادياً متواتراً، تتنفس منه القصائد في معظم شعره، وأخذت في تشكلها مستويات متناظرة من الأنساق اللغوية، التي يجمعها "جامع من توظيف سمت المتشابهات"[2]، واعتماد

(1) الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي – د. عدنان حسين قاسم – ص176.

(2) شعر البردوني – دراسة أسلوبية – سعيد الجريري – الورقة 21.

هذا النظام منطلقاً في البناء وهندسة الجملة الشعرية، يعد محاولة من لدن الشاعر، لإحداث التلاقح (التركيبي – الدلالي) وإنتاج الدلالة الشعرية في القصائد، ذلك أن التركيب متى افتقد الدلالة؛ افتقد قيمته الأسلوبية[1].

إن ما سبق من تفسير لمعطيات (تركيب الجملة الشعرية) يقيم في وعينا لمجموع الإجراءات المنهجية، ضمن جهاز تحليلي يرصد (خصائص الأسلوب) من خلالها، والكشف عن جماليات التراكيب والنمط التجاوزي في لغة القصيدة الجواهرية.

ومن هذا المدخل الأسلوبي، نجد أنفسنا تلقاء معمار فريد من البناء الشعري، يتخذ في تمظهرات (الجملة الشعرية) نمطين من التشكل البنائي، تبعاً لحركة الفعل الإبداعي والسياق؛ نظاماً وإنجازاً.

أولاً: الجملة الشعرية.. النظام/الوظيفة:

1- الجملة الاسمية:

على الرغم من هيمنة (الجملة الفعلية) وشيوع (الأفعال) على متن القصائد؛ إلا أن ذلك لا يغني غياب (الجملة الاسمية)، فقد انتظمت في سياق التعبير عن القيم والمبادئ التي آمن بها، وهي التي سجل منها مواقف راسخة، تجاه الأحداث والمواقف التي شهدها الشاعر، على المستوى النفسي أو الاجتماعي أو السياسي، وهو الفارق الجوهري بين (الاسمية) و(الفعلية).

يذهب فندريس – أحد علماء اللغة المعاصرين – إلى أن (الجملة الاسمية) تختلف عن (الفعلية) كل الاختلاف، باعتبار (الحدث)، إذ تقرر الأخيرة حدثاً، أو تتخيل حدثاً في سياق الزمن، في حين تعبر (الاسمية) عن نسبة صفة إلى شيء[2]، كما تفيد الثبوت والاستمرار[3]، وإذا ما اقترنت بـ(كان) وأخواتها – وهي الأفعال الناقصة – فإنها تدل على الزمن ولا تدخل على الحدث[4].

---

(1) ينظر: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث – د. توفيق الزيدي – الدار العربية للكتاب – تونس، ليبيا – 1984م ص73.

(2) ينظر: جوانب من نظرية النحو – نعوم تشومسكي – ترجمة مرتضى جواد باقر – وزارة التعليم العالي والبحث العلمي – جامعة البصرة (د.ت)- ص62، 63.

(3) ينظر: الكليات – أبي البقاء الكفوي – أعده للطبع د. عدنان درويش، ومحمد المصري – مؤسسة الرسالة – بيروت – ط2 – 1413هـ – 1993م – 2/ 153.

(4) اللباب في علل البناء والإعراب – لأبي البقاء العكبري – ت/ غازي مختار طليمات – دار الفكر المعاصر – بيروت – دمشق – ط1 – 1416هـ – 1995م – 1/ 164.

وعلى هذا الأساس، فقد وظف الجواهري (الجملة الاسمية) للتعبير عن القيم الدينية والثوابت الوطنية الدالة على الثبوت والاستقرار، وفي جوهرها المبادئ التي آمن بها، وتحددت بها مواقفه من الواقع، سواءً كانت على المستوى النفسي أو الاجتماعي أو السياسي.

فهو – مثلاً – يتخذ موقفاً ثابتاً إزاء شعبه، إذ اعتملت في وعيه لواعج الوطنية وحب الوطن مبكراً، فجرت على لسانه شعراً، وتشكلت منها مبادئه يقول مخاطباً شعبه في قصيدته (يا شعب، 1921م):

زعمــوا التطــرف في هــواك جهالــةً	أكــذا يكــون الجاهــل المتطــرف
هــذا فــؤادي للخطــوب دريئــةٌ	وأنــا المعــرَّض فــيكم فاســتهدفوا
أمــا هــواك فــذاك مــلءُ جــوانحي	تحنــوا علــى ذكــراك فيــه وتكلــفُ[1]

ويسجل موقفه الثابت من الوحدة العربية الممزقة، فيقول:

أنــا شــاعر يبغــي الوفــاق موّحــدٌ	بــين الــشعوب ســبيله الإرشــاد
مــا الفــرسُ والأعــرابُ إلاّ كفّتــا	عــدل، ولا الأتــراكُ والأكــراد
ألغــات هــذا الــشرق سـيري للعلــى	جنبــاً لجنــبٍ رافقتــك الــضّاد[2]

ويرى الحضارة في بغداد قيمة راسخة وأصالة لصيقة بالمجتمع العربي، فينسب تلك الخصوصية إلى مجموعة من الشخصيات العربية التي استقر إرث الحضارة عندها، فالحضارة التي احتضنتها بغداد هي حضارة (كليب) وتغلب والسمح وغيرهم، ممن رصعت بهم ناصية التاريخ العربي العريق، يقول:

عمومتهــا فينــا كليــب ووائــلُ	وأخوالهــا منــا إيــاد وتغلــبُ
لهـا بـالفرات الـسّمح حـضن يلفّهـا	وعنـد الجبـال الـشمّ خـضراء منكـبُ[3]

كما ارتبط توظيفه للجملة الاسمية بحالة التشخيص للواقع، وتوصيفه في سياق الشواهد المنظورة، ومن ذلك حالة المعاناة التي عاشها في المنفى، كقوله في (من دفتر الغربة):

نحــن مــن نطفــة ســوى نطــفِ النّــا	سِ وطــين مــن غــير ذاك الطــيّن

(1) الديوان: 1/ 81. تكلف: تولع.

(2) المصدر نفسه: 1/ 121، 122.

(3) المصدر نفسه: 4/ 163.

نحـــن صـــرعى الهمـــوم في كـــلّ وادٍ   وضـــحايا الجـــلاد في كـــلٌ حـــينِ
نحـــن مـــن في ســـبيلهم أبـــرمَ الـــسّو   طُ وشـــيدتْ لهـــم جبـــابُ الـــسجونِ
نحـــن نحـــن الـــذين نـــستبق الغيـــ   ـــبَ بعقبـــى غـــدٍ نحـــيضٍ جـــنينِ
نحـــن مـــن لقّطـــوا لهـــم مـــن حثـــالا   ت الـــدّنى كـــل فـــاجرٍ مـــأفون(1)

وهي حالة من التعبير بالاسمية، يجمع هذا التكرار جامع من سمت المتتابعات، التي ألمحنا إليها مطلع التمهيد في هذا الفصل.

إن هذا الوضع الذي يعتمل في نفس الشاعر، يفضي إلى نتيجة مهمة، وهي أن الحالة النفسية، تعد مقياساً من مقاييس التعبير لدى الجواهري، إذ أن حالة الوصف وتشخيص الواقع، ارتبط بالجمل الاسمية، في حين ارتبطت الأحداث ووقائعها بالجمل الفعلية، ومن ذلك توصيف وضع الحكام وكشف سوءاتهم، في سياق الرفض لمارساتهم القمعية والتعسفية للشعب العراقي، يقول في (ثورة الوجدان):

وطغمـــةٍ مـــن دعـــاة الـــسوء ســـاقطةٍ   ليـــست بـــشوكٍ إذا عُـــدَّت ولا غـــارِ
مـــأجورةٍ لم تقـــم يومـــاً ولا قعـــدت   إلاّ علـــى هتـــك أعـــراضٍ وأســـتارِ(2)

ومن ثمّ فإن هذا التوصيف قد أفضى إلى توصيف آخر، كنتيجة حتمية تنهض بإبرازها الجمل الاسمية في معرض التخيير بـ(إمّا) و(إلاّ) يقول في قصيدة (سبيل الجماهير):

فإمَّـــا حيـــاةٌ حـــرةٌ مـــستقيمةٌ   تليـــق بـــشعبٍ ذي كيـــان وســـؤددِ
وإمّـــا ممـــات ينتهـــي الجهـــد عنـــده   فتُعـــذَرُ، فـــاختر أيَّ ثوبيـــك ترتـــدي
وإلاّ فـــلا يرجـــى نهـــوض لأمـــةٍ   تقـــوم علـــى هـــذا الأســـاس المهـــدَّد(3)

ومازال يصف ممارسات الحكام وسياسة النظام الاستبدادية وقمع الحريات، إذ يقدم توصيفاً جديداً لما يتعرض له الشعب من خلال الجمل الاسمية التي تحمل دلالات تفصيلية سريعة للقيم المعنوية والحسية، بدلالة تفيد الاستمرار في الظلم، يقول في قصيدته (يوم الشهيد):

فـــالوعيُ بغـــيٌ والتحـــررُ ســـبةٌ   والهمـــسُ جـــرمُ والكـــلام حـــرامُ

(1) الديوان: 5/ 90، 91، جباب السجون: أي قعر السجون، مأفون: مختل العقل.
(2) المصدر نفسه: 1/ 357، الغار: نوع من الشجر.
(3) المصدر نفسه: 2/ 43، 44.

فكرامـــة يُهـــزَى بهـــا وكرامـــة يُرثـــى لهـــا وكرامـــةٌ تـــستامُ
ومعاقـــبٍ والـــسوط يُلـــهبُ ظهـــرهُ ومعـــــذّبٍ بجراحـــــه ويُـــــلامُ
ومطـــاردون تعجلـــوا أيّـــامهم ومـــشردون مـــن المذلـــة هـــاموا[1]

إن هذا التعدد والارتباط بين المبتدأ والخبر في البيت الأول، ثم الجمل الخبرية المركبة في البيت الثاني والثالث، قد أعطى الأبيات حيوية وتجدداً، بما يدل على استمرار المعاناة أيضاً وثباتها في واقع الحال، وأسهمت الجملة الاسمية بدلالتها، في إضفاء الجرس الموسيقي وإحداث النغم والترنم في الأبيات.

ويبدو أن هذا التلاقح (التركيبي – الدلالي)، الذي حققته الجملة الاسمية في توصيف القيم والمبادئ التي سجلها الجواهري، يؤسس لظاهرة (الوصف) التي اعتمدها كثيراً كتقنية أسلوبية، في تشريح القيم السالبة والموجبة.

ومن قيمه الثابتة أيضا إيمانه بالمواجهة والتحدي لممارسات النظام، والولوج مباشرة إلى بيوتهم وقصورهم، ملفعًا بعبارة الموت والتضحية، كما يقول في مطولته (هاشم الوتري):

أنـــا حـــتفهم ألج البيـــوت علـــيهم أغـــري الوليـــد بـــشتمهم والحاجبـــا
أنـــا ذا أمامـــك مـــاثلاً متجـــبراً أطـــأ الطغـــاة بشـــسع نعلـــي عازبـــاً[2]

وأحياناً يستلهم من الطبيعة قيم الأمل والاستشراق، وكلها مرايا تتوالى في وعي الشاعر، عبر الجمل الاسمية، إنها انعكاسات متداخلة لخصام (الذات) و(الآخر)، أو (الشاعر) و(السلطة)، فإذا الفجر يشرق مؤذناً بانعدام الظلم، وتصبح قيمه ثابتة، يدركها المناضلون والأحرار. يقول:

والفجـــرُ ينـــصر لا محالـــة ُديكـــهُ ويطـــير مـــن ليـــلٍ غرابـــاً ناعبـــاً
والحـــالمون ســـيفقهون إذا انجلـــت هـــذي الطيـــوفُ خوادعـــاً وكواذبـــاً
لابـــدّ عائـــدةٌ إلى أعـــشاشها تلـــك العهـــود وإن حُـــسبن ذواهبـــا[3]

(1) الديوان: 3/ 166.
(2) المصدر نفسه: 3/ 251، شسع النعل: أسفل الحذاء.
(3) المصدر نفسه: 3/ 252.

ويحسن بنا أن نشير إلى أن ثمة قصائد قد هيمن عليها توظيف (الجملة الاسمية)، تبعاً لحالة التكرار التي اعتمدها الجواهري منذ الاستهلال، بمضامين، تفيد الثبوت والاستقرار تارة والثبوت مع الاستمرار والتجدد تارة أخرى، كما هو ماثل في قصائده المطولة (شهرزاد)[1]، و(يوم الشهيد)[2]، و(سلام على حاقد ثائر)[3]، و(أنتم فكرتي)[4].

2- الجملة الفعلية: التشكيل التجاوزي:

تشكل (الجملة الفعلية) لدى الجواهري اللبنة الأساسية في بناء الجملة الشعرية، وتندرج هذه اللبنة ضمن علاقات بنائية بينها وبين سواها من الجمل، إذ تتداخل مع (الجملة الاسمية) في بناء التراكيب، لتشكيل (الأسلوب)، وهي الحالة النموذجية التي يتطابق فيها الشكل مع محتواه، وحين يكون هذا المحتوى إيحائياً، نكون أمام (التجاوز) اللغوي، كتقنية تشكيلية، يتمكن بفضلها الشكل اللغوي من إنتاج الدلالة الشعرية[5].

ويبدو أن جنوح الشاعر نحو (الجملة الفعلية) والاحتفاء بالأفعال ناشئ من الخصوصية التي اكتسبتها في العربية من كونها موضوعة لبيان علاقة الإسناد مع دلالة زمنية على حدث في الماضي أو الحاضر أو المستقبل[6]، فهي تشير إلى تجدد سابق أو حاضر في الماضي والحال، كما تفيد الاستمرار دون التجدد، وما يهمنا في هذه الخصوصية هو ارتباطها بالحدث والزمن.

على أن هذه الخصوصية لا تشمل (فعل الأمر)، لأنه من الأفعال الإنجازية الكلامية، التي تخلو من (الزمن)؛ لأنه مجرد لمعنى الطلب، فهو يشتمل على معنى (الحدث) مقترناً بالطلب، ولا عبرة بقول النحاة أنه يدل على الاستقبال، لأن الذي يدل على الاستقبال أو الحال هو الفعل الدال على الخبر وليس الإنشاء[7].

---

(1) الديوان: 3/ 219.

(2) المصدر نفسه: 3/ 161.

(3) المصدر نفسه: 3/ 325.

(4) المصدر نفسه: 4/ 187.

(5) المصدر نفسه، ص139.

(6) ينظر: الكليات – الكفوي 2/ 153، 154.

(7) ينظر: نحو الفعل في الدراسات النحوية، أحمد عبدالستار، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006م، ص59.

على أن جنوح الشاعر ونزوعه نحو (الفعل) ليس جنوحاً عبثياً أو ولعاً مفرغاً من الدلالة، وإنما يكمن السر وراء هذا النزوع، في الأحداث الملتهبة والمتغيرات المتناقضة التي شهدها الجواهري واختمرت في وعيه.

ومقتضى هذه الخصوصية هو التغير في معنى الحدث[1] على وجه التحديد ومناط التجاوز الذي يخترق تمثيل اللغة للواقع. وينشأ التجاوز في (الفعل) لسببين:

الأول: من حيث قدرته على التجدد والتنوع والاستمرار، كونه يتناسخ، تبعاً للزمن بين الماضي والحاضر والمستقبل، وتتحدد بموجب القرائن والعلاقات السياقية، لاسيما حين تتبادل الأدوار الوظيفية.

الثاني: ارتباط (التنوع) بطاقة (الفعل) وقدرته على إثراء النص الشعري، من حيث الإسناد والوصف والإخبار والإضافة.

وقبل استكناه (الجملة الفعلية) وسبر أغوار (الفعل)، يحسن بنا الوقوف عند تقنية التعبير التي اعتمدها الجواهري في بناء الأسلوب وتركيب الجملة الشعرية، إذ أن تجاوزها قد يحجب الرؤية فيما نتطلع إليه من كشف لجماليات الأسلوب وخصائص النسج والتأليف.

لقد اعتمد الشاعر في بناء الأسلوب وتركيب الجملة الشعرية على تقنية (التكرار) واتخذ منها ملمحاً فنياً في تشييد معمار القصيدة، بنظام بنائي يقوم على مبدأ: (التماثل) و(التقابل)، يجمعهما جامع من (سمت المتتابعات)، حتى غدت قاعدة أساسية في بناء القصيدة لدى الجواهري ليس على مستوى التراكيب فحسب، وإنما تبرز فاعليتها على كل المستويات الأسلوبية، الصوتي والتركيبي والدلالي.

وعلى هذا المستند، فالتكرار ظاهرة لافتة وخصيصة أسلوبية جديرة بالاهتمام والإضاءة، على مستوى (الجملة الفعلية)، وترتسم ملامحها في مواضع كثيرة من شعر الجواهري، إن لم تكن في معظم قصائده، وتأخذ في تمظهراتها أشكالاً مختلفة ومستويات متعددة من التوظيف، على مستوى الأبيات والمقاطع، وقد تتوزع القصيدة بكاملها، بل وتتحدد هوية بعض القصائد بموجب الأفعال.

---

(1) ينظر: النص والسياق – فان دايك – ترجمة/ عبدالقادر قنيني – أفريقيا الشرق – 2000م – بيروت، ص228.

ففي قصيدة (سجا البحر) يهيمن الفعل الماضي على مساحة القصيدة بكاملها، حتى لكأن هويتها تتحدد تبعاً لهذا الفعل، ومنها قوله:

سجا البحر وانداحت ضفاف ندية ... ولوّح رضراض الحصى والجنادلِ
وفُكّت عرى من موجةٍ لصقِ موجةٍ ... تماسَكُ فيما بينها كالسلاسلَ
وسُدّتْ كوىً ظلّت تسدُّ خصاصها ... عيونُ ظباءٍ، أو عيونُ مَطافلِ
ولُفّتْ الدُّجى في مستجدٍّ غُلالةٍ ... سوى ما تردّى قبلها من غلائلِ
سوى ما تردّى من مفاتِن سحره ... وما جرّتيها من ذيول الأصائلِ
وما حَملَ الإصباحُ شوقاً إلى الضحى ... من الورق النديان أشهى الرسائلِ
وخيَّمَ صمتٌ فاستكنت حمائمٌ ... وقرٌ على الأغصان شدو البلابلِ
تثاءب أملودٌ ولُمّت كمائمٌ ... ودبٌ فتورٌ في عروق الخمائلِ
وخُولِطَ لونٌ في شتيتٍ مخالفٍ ... لما يتراءى أو شبيهٍ مُشاكِلِ(1)

وانتظمت قصيدة (كفارة وندم) في ظلال الفعل (المضارع)، ومنها قوله:

ستبقى – ويفنى نيزكٌ وشهابُ – ... عروقٌ أبيّاتِ الدّماء غضابُ
يضيق بها كونٌ وهن فسائحٌ ... وسبع سماواتٍ وهن رحابُ
يُساقين أحقاباً وهن ظوامئ ... ويُطعمن أجيالاً وهن سغابُ
وينحتن والدنيا لهن نموذجٌ ... ويرُسُمنَ والرؤيا لهن خضابُ
أقولُ وقد كلّ الجوادُ فلم تجُلْ ... مسوّمةٌ غالوا بهن عِرابُ(2)

كما تشكّلت منه قصيدة (فتيان الخليج)، ومنها قوله:

أعيذك أن يعاصيكَ القصيدُ ... وأن ينبو على فمك النشيد
وأن تعلو لسانك تمتماتٌ ... وأن يتفرط العقد الفريد
أعيذك أن تتوه بكل وادٍ ... وأنت لكل سامعةٍ بريدُ
تعود بمثل ما حَملَت وألقت ... ومثل لِداتها الفجر الوليدُ

---

(1) الديوان: 5/ 215.

(2) المصدر نفسه: 3/ 399.

ومـــــن لم يـــــتعظ لغـــــدٍ بـــأمسٍ   وإن كـــان الــــذكيُّ هـــو البليــــدُ[1]

وهناك العديد من القصائد التي اتخذت من (سمت المتابعات) نسقاً تكرارياً موحداً، واكتسبت في تمظهراتها التركيبية خصوصية ذات قيمة بالغة، لاسيما في المطالع والجمل الاستهلالية، إذ احتكمت القصيدة إلى صيغة واحدة، هيمنت فيها الأفعال، بما يعكس قدرة الجواهري وعنايته بهذا السمت التركيبي في تشييد القصائد، ممّا يخرج قصائده من منطق العفوية إلى منطق الصنعة، خصوصاً أنها تنثال دون رابط، وتتكرر الجمل عشرات المرات، كما هو ماثل في قصيدة (تنويمة الجياع)[2]، و(أطبق دجى)[3]، و(طرطرا)[4]، وغيرها من النماذج، ومن ذلك ما هو منظور في قصيدة (تنويمة الجياع) مثلاً، إذ يهيمن فعل الأمر (نامي) ويمتد على مساحة القصيدة من البداية حتى نهايتها، إذ يقول:

نـــامي جيـــاع الـــشعب نـــامي   حرســـــتك آلهــــــة الطعـــــامِ
نــــــامي فــــإن لم تــــشبعي   مــــن يقظـــةٍ، فمــــن المنـــامِ
نـــامي علـــى زبـــد الوعـــود   يـــــداف في عـــسل الكـــلامِ
نـــامي تـــزرك عـــرائس الـــ   أحــــلام في جــــنح الظـــلامِ
نـــامي تـــصحي نعـــم نـــوم   المـــرء في الكُـــرب الجـــسامِ
نـــامي علـــى حمـــم القنـــا   نـــامي علـــى حـــدّ الحـــسامِ
نـــــامي إلى يـــوم النـــشور   ويـــــوم يـــــؤذن بالقيـــــامِ
نـــامي جيـــاع الـــشعب نـــامي   الفجـــــــر آذن بانــــــصرامِ[5]

ويقول في قصيدة (أطبق دجى):

أطبـــق دجـــى أطبـــق ضـــباب   أطبـــق جهامـــاً يـــا ســـحابُ
أطبـــق دخـــانُ مـــن الـــضمير   محرّقـــاً أطبـــق عـــذابُ
أطبـــق دمـــار علـــى حمـــاة   ديـــارهم، أطبـــق تبـــابُ
أطبـــق جـــزاءُ علـــى بنـــاة   قبـــورُهم أطبـــق عقـــابُ

(1) المصدر نفسه: 5/ 263.
(2) ينظر: الديوان: 3/ 399.
(3) ينظر: المصدر نفسه: 3/ 259.
(4) ينظر: المصدر نفسه: 3/ 41.
(5) ينظر: المصدر نفسه: 3/ 313، 314.

أطبــــق نعيـــبُ يُجـــب صـــداك — اليـــومُ أطبـــق يـــا خــــرابُ
أطبــــق علــــى متبلــــدين — شــــكا خمــــولهم الــــذبابُ
أطبــــق دجــــى لا ينــــبلج — صــــبحٌ ولا يخفــــق شــــهابُ[1]

إن تكرار (فعل الأمر)، وهيمنته في النماذج السابقة، ومن قبله من الأفعال يـشف عـن وظيفـة فنية في هذه الترجيعات التكرارية، تتمثل في الإيقاع الذي تـضيفه علـى القـصيدة، إذ تمثـل مركـز الثقـل الشعوري في الأبيات، وسيأتي عليها الحديث في المبحث القادم، إذ توحي بوظيفة نفـسية مغلفـة، حيـث يعود الشاعر في نهاية القصيدة إلى نقطة البدء التي انطلق منهـا، ليـدخل في حلقـة دائريـة مثقلـة بـالهموم والعناء النفسي.

ثانياً: الجملة الشعرية والفعل الإنجازي:

لئن كان المبحث السابق قد انشغل بالبحث عن طبيعة البنـاء وتركيـب (الجملـة الـشعرية) علـى مستوى النظام الإسنادي والوظائف التعبيرية، المرتبطة بثنائية (الحدث) و(الزمن)، فإننا معنيـون في هـذا المقام بالكشف عن الوجه الآخر للجملة، وهو النمط الإنجازي في الجملة الفعلية، ويرتبط بـ(الحـدث)[2] دون (الزمن)، وله نظامه الخاص وأساليبه وأدواته التعبيرية في شعر الجواهري، بل إن الشاعر يلح عليه، حتى تشكلت منه أنماط وأساليب بنائية، يتنفس بها شعره في معظم قصائده.

كما أن هذا النمط من التعبير ينضوي في إطار السمة الجوهرية الكـبرى الـتي يقـوم عليهـا شـعر الجواهري، وهي ظاهرة (التكرار) اللغوي، الـتي يلجـأ إليهـا في جميـع المـستويات اللغويـة، سـواءً علـى مستوى المفردات أم التراكيب؛ لاعتبارات فنية متعددة وأبرزها أنه يمثـل مركـز ثقـل شـعوري خـاص في رؤيته الشعرية، وفي أحايين أخرى يصبح نقطة انطلاق إلى توضيح كل بعد من أبعاد رؤيته المثقلة بهموم الشاعر وتناقضات الواقع.

وتقوم الجملة الإنجازية على الأفعال الكلامية، وهي الأفعال الـتي تـرتبط ارتباطـاً وثيقـاً بمفهـوم (الحـدث)، والمنبثقـة عـن (نظريـة الأفعـال الكلاميـة) الـتي جـاء بهـا اللغـوي المعاصـر ج.ل.أوسـتن J.L.Austin المتوفى سنة 1960م، وطورها تلميذه ج.سيرل J.Searle بإعطائهـا صـيغتها النموذجيـة النهائية، إذ تعمق (أوستين) في إنجاز فلسفة دلالية تهتم بالمضامين والمقاصد التواصلية، وصـار (الفعـل) الكلامي الإنجازي في تعريفه يعني التصرف الإرادي الذي ينجزه الإنسان بالكلام، ومن ثمَّ فهـو الإنجـاز

(1) ينظر: المصدر نفسه: 3/ 259، 261.

(2) ينظر: النص والسياق – فان دايك – ص228.

الذي يؤديه المتكلم بمجرد تلفظه بملفوظات معينة، ومن أمثلته: الأمر والنهي والوعد والسؤال والتعيين والإقالة والتعزية والتهنئة، فهذه كلها أفعال كلامية[1]. ومقتضى هذا المفهوم هو ارتباط (الفعل الإنجازي) بـ(الحدث) على أساس أن الفعل هو كل حدث حاصل بواسطة الكائن الإنساني[2].

واعتماداً على هذه المعطيات، فإن ما يقدمه (علم المعاني) من أساليب إنشائية مثل: النداء والاستفهام والأمر والنهي والقسم والتعجب والدعاء والتمني، وما تنتجه من مدلولات، يتساوق والأفعال الإنجازية، ويندرج في إطارها؛ الأمر الذي يدفعنا إلى استثمار هذه المعاني ومحاولة الكشف عن جمالياتها الأسلوبية، على أن جهدنا سينشغل بأربعة أساليب هي: النداء والاستفهام والأمر والنهي، وهي الأساليب الإنجازية التي عكست قدراً من الرؤية المتجاوزة في التعبير الشعري، ومثلت ظواهر لافتة في تركيب الجملة الشعرية لدى الجواهري.

أولاً: النداء:

النداء أسلوب إنشائي طلبي، ينعقد في الجملة الشعرية في سياق توجيه الدعوة إلى المخاطب وتنبيهه للإصغاء وسماع ما يريد المتكلم[3]. ويرتبط بالفعل الإنجازي (أدعو) أو (أنادي)[4]، وهو فعل مضمر، تقوم مقامه (ياء) النداء أو أحد حروفه الأخرى، سواءً أكان الحرف ملفوظاً على مستوى الظاهر في الجملة مثل: (يا محمد) أم مضمراً على مستوى العمق، في مثل قوله تعالى: ﴿يُوسُفُ أَعْرِضْ عَنْ هَٰذَا﴾[5] وتبرز تحولاته في العمق على أساس الفعل الإنجازي (أدعو) بالصور الآتية:

أ) أدعو يوسف أن يعرض عن هذا.

ب) يا يوسف أعرض عن هذا.

ج) (يوسف أعرض عن هذا).

وأدوات النداء تحتكم في حضورها إلى سياقات الفعل الإنجازي، بحسب المواقف والمقامات التي يستدعيها، فقد تأتي نداءً للقريب، فينهض بهذه الوظيفة حرفا (أي) و(الهمزة)، وقد تأتي نداءً

---

(1) ينظر: الأفعال الكلامية عند الأصوليين – مسعود صحراوي – مجلة الدراسات اللغوية – مركز الفيصل للدراسات والبحوث الإسلامية – مج6، ع2، ربيع الآخر – جمادي الآخرة 1425هـ – يوليو – سبتمبر 2004م – ص199.

(2) النص والسياق – فان دايك – ص228.

(3) النحو الوافي – عباس حسن – دار المعارف، القاهرة، ط11، (د.ت)، 4/ 10.

(4) ينظر: البلاغة العربية (قراءة أخرى) – د. محمد عبدالمطلب – ص6.

(5) سورة يوسف – الآية (29).

للبعيد، فيستعمل له (أيا، وهيا، وا)، أما (يا) فإنها مزدوجة السياق، بمعنى صلاحيتها لنداء القريب والبعيد[1]، على أن المشاعر الوجدانية للإنسان، قد تجعل المعاني الوضعية لهذه الأدوات في حالة مناقلة، تبعاً للدلالة، والقرائن المصاحبة، وتوظيف التركيب فنياً متجاوزة المعنى الأصلي التقريري إلى ما هو أكثر كثافة وتوازناً وثراء"[2].

والمتأمل في مساحة التوظيف التي انتظمت فيها صيغ النداء لدى الجواهري، يعكس قدراً من القيم الوظيفية التي يحققها (أسلوب النداء)، إذ يبدو الأكثر تواتراً لدى الشاعر من بين الأساليب الإنشائية، ويبرز كذلك الجنوح اللافت للانتباه نحو هذا الأسلوب الإنجازي من قبل الشاعر، إذ لا نكاد في بعض القصائد نتجاوز البيت والبيتين والثلاثة، حتى يطالعنا (النداء) إظهاراً أو إضماراً، بل إن ثمة قصائد يتشكل فيها طولاً وعرضاً، وبعضها يغمر الأبيات من بداية القصيدة حتى نهايتها، كما هو حاصل في قصيدة (يا نديمي)[3]. التي توزعت على مائة وعشر قصائد، ويهيمن حرف (يا) على ستين منها، وتتوزع بقية الأدوات على قصائد أخرى، فضلاً عن بروزها بملامح خافتة في العدد المتبقي (306) قصائد.

وعلى هذا المستند فإن غلبة (أسلوب النداء) على الأساليب الإنشائية الأخرى يمثل تجاوزاً في تركيب الجملة الشعرية الإنجازية، مما يجعلها ظاهرة مهيمنة تستحق النظر، برؤية ثاقبة ودراية بأسرارها، وهو الخيط الذي بعث فينا الرغبة لاستجلاء خصائص هذا الأسلوب، والطاقة الدلالية التي اكتسبها في سياق التراكيب.

ويمكن القول: أن ثراء المعاني التي أنتجتها (أدوات النداء) لاسيما حرف (يا) الذي شاع بصورة لافتة في ظل الفعل الإنجازي (أدعو) أو (أنادي) وما ارتسم أمامنا من تحولات في البناء، والتناوب السياقي بين الأدوات، قد أفضى إلى إنتاج مجموعة من القيم الدلالية بنوعيها الموجبة والسالبة، وأهمها: الاختصاص، التعظيم، التحقير، التحسر، التشوق والإغراء.

وخروج النداء عن أصل معناه، إلى هذه المعاني والقيم، يدخل في صميم التجاوز الأسلوبي، ويمثل منطلقاً في الكشف عن خصائص هذا الأسلوب الإنجازي.

---

(1) ينظر: المرجع نفسه، ص6.

(2) الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، ص264.

(3) ينظر: الديوان 4/ 251.

1- الاختصاص:

يرتد هذا الناتج الدلالي إلى السياق الداخلي، أو إلى التشكيل الصياغي ذاته، حيث يجسد هذا الملمح قيمة (الحدث) وخصوصية المنادى، ويكثر في نداء الشخصيات، لاسيما في المراثي والأمكنة، ومن ذلك قوله مخاطباً الشام في قصيدته (خلفت غاشية الخنوع):

يا شام يا لمحَ الكواكب في دجى ... يا موكب الأعراس في صحراء
يا موئل الذكرى يغطي أرضها ... وسماءها حشد من الأصداء
يا أم أقيالٌ ومدرجَ أمةٍ ... وعرين أشبالٍ وكهف رجاء[1]
يا أخت غسانٌ ينادم رهطه ... يوماً بجلقٍ سيد الشعراء[2]
يا بنت مروانٌ يركزُ رايةً ... حمراءَ فوق رمالك السّمراء
يا ملعب البيض الغرائر يمّحي ... يوم الغرام به بيوم لقاء[3]

ويتحول الاختصاص إلى إنتاج دلالات إضافية، كالفخر مثلاً، أو التواضع مثل قوله مفاخراً بأخيه جعفر:

أخي جعفراً يا رواء الربيع ... إلى عفنٍ باردٍ يُسلَم[4]
ويا زهرة من رياض الخلود ... تغوّلها عاصفٌ مرزمٍ[5]
ويا قبساً من لهيب الحياة ... خبا حين شب له مضرَم
ويا طلعة البشر إذ ينجلي ... ويا ضحكة الفجر إذ يبسم[6]

ومنه قوله مفاخراً بـ(عمر الفاخوري):

فيا عمر (النضال) إذا تشكى ... شجاعُ القلب من خور الجبانِ
ويا عمر (البيان) إذا تغذى ... عجاف النشء بالفكر السمانِ

---

(1) الأقيال: جمع قيل ويريد السادة.

(2) المراد بسيد الشعراء: حسان بن ثابت.

(3) الديوان: 4/ 37.

(4) العفن البارد: يراد به القبر.

(5) المرزم: المرّنات الصخاب.

(6) الديوان: 3/ 156.

ويـــا عمـــر (الوفـــاء) إذا تغنـــى بمجـــد الخالـــدين فـــمُ الزمـــان[1]

2- التعظيـم:

وينشأ في سياق (المدح) والثناء للمنادى، وقد يأتي في مقـام الرثـاء والفخر، وهـو نـاتج دلالـي وصورة أخرى من صور (الاختصاص)، ومن ذلك قوله في الإمام (الحسين بن علي كرم الله وجهـه) في قصيدته (آمنت بالحسين):

فيـــا أيهـــا الـــوتْرُ في الخالـــد يـــن فـــذّاً إلى الآن لم يـــشفعِ
ويـــا عظـــة الطـــامحين العظـــام للاهـــينَ عـــن غـــدهم قنَّـــعِ
تعاليـــت مـــن مفـــزعٍ للحتـــوف وبـــورك قـــبرك مـــن مفـــزعِ
فيـــا ابـــن البتـــولْ وحـــسبي بهـــا ضـــماناً علـــى كـــل مـــا ادّعـــي[2]

3- التحقيـر:

ويبرز في سياق السخرية والتهكم، ومثاله من قصيدته (طرطرا)، الـذي يقـول فيهـا سـاخراً مـن الحاكم العميل، الموالي للاستعمار البريطاني:

أي طرطـــــرا تطرطـــــري تقـــــدَّمي تـــــأخَّري
تـــــشيَّعي تـــــسنَّني تهـــــوَّدي تنـــــصري
تكـــــرَّدي، تعرَّبـــــي تهـــــاتري بالعنـــــصرِ
عبيـــــد أجـــــدادك مـــــن رقٍ ومـــــن مـــــستأجرِ!
إن أخـــا طرطـــرا مـــن كـــل المقـــاييس بـــري!
أي طرطـــرا يـــا لـــك مـــن قبَّـــرة بمعمـــرِ
خلالـــك الجـــوْ وقـــد طـــا ب فبيـــضي واصـــفري[3]

---

(1) المصدر نفسه: 3/ 80.

(2) المصدر نفسه: 3/ 131، 132.

(3) الديوان: 3/ 44.

4- التشوق:

وهي خصيصة دلالية، ترتبط في وعي الشاعر في مقام (الغربة)، واقترنت مع كل حنين إلى الوطن، ومن شواهدها قصيدته المشهورة (يا دجلة الخير) التي قيلت أثناء غربته في تشيكو سلوفاكيا عام 1962م، ومنها قوله:

حييت سفحك عن بعدٍ فحييني ... يا دجلة الخير يا أم البساتينِ
حييت سفحك ظمآناً ألوذ به ... لوذ الحمائم بين الماء والطينِ
يا دجلة الخير يا نبعاً أفارقه ... على الكراهة بين الحين والحين
يا دجلة الخير: ما يغليك من حنقٍ ... يغلي فؤادي، وما يشجيك يشجيني[1]

5- الإغراء:

وتتجلى هذه السمة، في سياقات التحريض وتشجيع الجماهير على النضال والتضحية ضد المستعمرين لإنجاز وعد الحرية، والخلاص من قيود المستبدين، كما هو ماثل في النداء (المضمر) من قصيدة (يوم الشهيد) التي سخرها لهذا الغرض، وهو تحريض جماهير الشعب على الثورة، وإغرائهم بقيمة الشهادة، التي لا ينالها إلاّ من كتب له التوفيق، لعظيم ثوابها ودورها القيمي في تحرير الإنسان من سطوة الظلم والطغيان، يخاطب يوم الشهيد قائلاً:

يوم الشهيد تحية وسلامُ ... بك والنضال تؤرخ الأعوامُ
بك والضحايا الغُر يزهو شامخاً ... علم الحساب وتفخر الأرقامُ
بك والذي ضمَّ الثرى من طيبهم ... تتعطرُ الأرضون والأيامُ
يوم الشهيد: بك والنفوس تفتحت ... وعياً كما تتفتح الأكمامُ
ألخي لو سمع النداء رغامُ ... ولو استجاب إلى الصريخ جِمامُ
مني عليك تحية وسلامُ ... ولذكرك الإجلالُ والإعظامُ
تمشي الجموع على هواك كما هد ... ى الضُّلال برقٌ في الظلام يُشام[2]

(1) الديوان: 4/ 206، 207.

(2) الديوان: 3/ 163، 169، 171.

ثانياً: الاستفهام:

الاستفهام بنية طلبية، تنتظم في تركيب الجملة الشعرية، في سياق "طلب الفهم لشيء لم يكن معلوماً من قبل، إذا وقع ممن لا يعلم، فإذا وقع ممن يعلم فهو موبخ أو مقرر أو مكبت"[1]. ويقوم هذا الأسلوب على مجموعة من الأدوات الاستفهامية، مثل: الهمزة، هل، من، ما وماذا، متى، كيف، كم، وغيرها. وتكتسب هذه الأدوات خاصيات الاسم ما عدا: (الهمزة، وهل) فهما في تقسيم النحاة والبلاغيين حرفان، يستفهم بهما عن التصور والتصديق، فالهمزة تكون للتصور والتصديق، بينما تنفرد (هل) للاستفهام عن التصديق[2]، ويعني طلب تعيين الثبوت أو الانتفاء في مقام التردد[3].

والأسلوب الاستفهامي نسيج مترابط "وليس حالة طارئة على التركيب، بل هو داخل في نسيجه، متفاعل معه، وليست دلالات جملة الاستفهام قاصرة على نوع أداة الاستفهام أو على نوع عناصره وطريقة ترتيبها... وإنما هي مرتبطة بذلك كله ومتولدة عنه"[4].

وارتباط هذا الأسلوب في تركيب الجملة الشعرية لدى الشاعر محمد مهدي الجواهري يتوزع بين الجملتين: الاسمية والفعلية، بيد أن ما يهمنا في هذا المقام هو ارتباط المعاني التي يتضمنها الاستفهام بالحدوث في الجملة الفعلية، وهي ما اصطلحنا عليها بـ(الأفعال الإنجازية)، ولها حضورها لدى الجواهري، إذ يلح عليها الشاعر في مواضع متعددة، وتشكل ظاهرة لغوية وملمحاً أسلوبياً بارزاً في بناء القصيدة، وتشيع بأدوات مختلفة. ويأتي توظيف (أسلوب الاستفهام) لإنجاز القيم الفعلية، المرتبطة بالأحداث، بوصفها النواتج الدلالية، التي يحدثها هذا اللون، في سياقات شتى، وأهمها: السخرية والتهكم، التوبيخ، التعجب، الإنكار، النفي، التقرير.

وهي المعاني التي ينجزها (الاستفهام) في شعر الجواهري وتكتسب الجملة الشعرية بموجبها تجاوزاً إبداعياً، إذ تخرج عن الأصل الموضوع إلى إنجاز هذه الدلالات، وإنتاج الطاقة الإيحائية فيها.

---

(1) ينظر: الكليات، الكفوي، ص97.

(2) ينظر: مفتاح العلوم – أبي يعقوب السكاكي، ص308.

(3) ينظر: المصدر نفسه، ص308.

(4) أساليب الاستفهام في الشعر الجاهلي – د. حسين عبدالجليل يوسف – مؤسسة المختار للنشر والتوزيع – القاهرة – ط1 – 2001م، ص10.

1- الإنكـار:

وينشأ في مواقف الرفض والمجابهة والرفض له علاقة وثيقة برؤية الشاعر، التي تبدو الخلفية المهيمنة لأزمته وتشاؤمه من الواقع، والمرجح الأساس لاستعداد الجواهري في طرحه لقضية المساواة[1]، فهو يكثر من استعمال الاستفهام الإنكاري وأساليب النفي القطعية التي تحيل على المجابهة والتحدي، كما تجسد حالات العنف والغضب عند الشاعر كقوله في قصيدة (هاشم الوتري):

حدثْ عميد الدار كيف تبدلّت ... بؤراً قبابٌ كنَّ أمسِ محاربا
كيف استحال المجدُ عاراً يتّقي ... والمكرماتُ من الرجال معايبا
ولِمَ استباحَ الوغدُ حرمة من سقى ... هذي الديارَ دماً زكياً ساريا
أعرفت مملكة يباح شهيدها ... للخائنين الخادمين أجانبا؟[2]

2- السخرية والتهكم:

وهذا ناتج دلالي، وصورة من صور الرفض والتحدي يدخل في سياق مواجهة الطغاة بدلالات السخرية والتهكم، يقول مخاطباً أخيه جعفر في قصيدته:

أتعلم أن رقاب الطغاة ... أثقلها الغُنْمُ والمأثم
وأن بطون العتاةِ التي ... من السّحتِ تهضِمُ ما تهضمُ
أتعلم أن جراح الشهيد ... تظل عن الثأر تستفهم
أتعلم أن جراح الشهيد ... من الجوع تهضمُ ما تلهمُ
تمص دماً ثم تبغي دماً ... وتبقى تلحُّ وتستطعمُ
فقل للمقيم على ذلةٍ ... هجيناً يسخَّرُ أو تلجَمُ
تقحّم لُعنتَ أزيز الرصاص ... وجرّب من الحظ ما يُقسم
تقحم لعنت، فما ترتجي ... من العيش عن وردة تُحرَم؟
أالوجعُ من أنك المزدرى ... واقتلُ من أنك المعدمُ؟
تقحّم فمن ذا يخوض المنونَ ... إذا عافها الأنكدُ الأشأمُ؟
تقحّم فمن ذا يلوم البطين ... إذا كان مثلك لا يقحَمُ؟[3]

---

(1) ينظر: أزمة المواطنة – فرحان اليحيى – ص307.

(2) الديوان: 3/ 249.

(3) الديوان: 3/ 155. البطين: إشارة إلى الطغاة، وهو هنا كبير البطن من شدة الشبع.

وتكتسب هذه السمة خصوصية لدى الجواهري، بوصفه شهد ألواناً من الظلم والاضطهاد، وسفكت دماء الأبرياء والأحرار وهو شاخص إليها، فكان هذا الأسلوب ردة فعل طبيعية تجاه الحاكم، وتعكس تكرار الجمل في المقطع السابق ثقلاً شعورياً، يشف عن المعاناة والتأزم النفسي لدى الشاعر مما عايشه.

3- التوبيخ:

وقد ارتبط هذا المعنى في سياق تحريض الجماهير وتوبيخ المتخاذلين المتواطئين مع الحاكم، يقول في قصيدته (في سبيل الجماهير):

وماذا يُرجى من بلاد بشعرةٍ تقادُ وشعبٍ بالمضلين يهتدي[1]

وقوله في قصيدة (ثورة الوجدان):

وكيف يُسمعُ صوتُ الحقّ في بلدٍ للإفك والزور فيه ألف مزمار؟

أين المساميح بالأرواح إن عصفت هوجاء تنذر أوطاناً بإعصار؟[2]

كما يوجه توبيخه للأجنبي المتآمر، والأجنبي المستعمر على السواء، حين يقول مشبهاً لهم بالإبل تشرب الماء إذا شاءت، إشارة إلى استغلال ثروات الوطن، في الوقت الذي تعكر صفو الشعب العراقي، وهو منه، يقول في (المستنصرية):

أقول لضليل يَكُنُّ نهاره غباءً وأمّا في العشى فيحطِبُ

لك الويل ماذا كنت تحلُمُ قبلها بأكثر ممّا أنت فيه وتطلبُ

أيسعى عزيز أن يَذلَّ وأهلُه وأن يتغشّاهم بعيد مجنَّب

أهمٌّ رخيٌّ أن يُصوّحَ مرتعٌ ووارد رفهٍ أن يُرنَّق مشرَبُ[3]

---

(1) المصدر نفسه: 2/ 44.

(2) المصدر نفسه: 1/ 355.

(3) المصدر نفسه: 4/ 166. الرفهُ: أن تشرب الماء متى شاءت، يرنق: تكدر.

4- التشوق والإغراء:

وتنتجها سياقات التمني والتحضيض المرتبطة بمواقف نفسية، تعكس رؤية الشاعر نحو الأرض، بوصفها وطناً مستقلاً خالياً من وباء الطغيان والتفرق، يقول في (الذكرى المؤلمة):

ألا هـل تعـود الـدارُ بعـد تـشتتٍ ... ويُجمَـعُ هـذا الـشمل بعـد تفـرقِ
وهـل نتـشي ريـح العـراق وهـل لنـا ... سـبيلٌ إلى مـاء الفـرات المـصفّقِ[1]

كما يحاول توظيف الاستفهام على سبيل الإغراء لاستثارة الجماهير والتحريض على الثورة ضد المستبدين، يقول:

ألا هـزّةً تـستثير الـشعوب ... فقـد يُـدرِكُ النّهـزَةَ الثائرونـا
ألا قبـساً مـن شـعاع الكلـيم ... تعيـد علـى الـشرق يـا ْطـور سـينا[2]

وعلى هـذا الأسـاس، فـإن الـصور المتعـددة للاسـتفهام والأدوات الـتي اسـتعملها الجـواهري، وتنوعها يدل على اهتمامه وعنايته بتنويع طريقة الخطاب على مستوى القصيدة الواحدة[3].

ثالثاً: الأمـر:

يؤسس (فعل الأمر) بصيغته الصرفية (افعل)، وما يتفرع عنها من صيغ نحو (تفعَّلْ) و(تفاعَـلْ) و(استفْعلْ)، لأسلوب إنشائي وبنية طلبية، بمواصفات تمنحه وظيفة إنجازية وتساعده في إنتاج الـدلالات وتحقيق الإيحائية في الجملة الشعرية.

ذلك أن (فعل الأمر) يكتسب في هذا المقام خـصوصية تميـزه عـن غـيره مـن البنـى والأسـاليب الفعلية السابقة، بوصفه كما يرى الأسلوبيون خالياً من الزمن، فهو يـشتمل علـى معنـى الحـدث[4] مـن جهة، وينتج الدلالة الإيحائية بحضور ْطرفي الاتصال بكل مكوناتهمـا الداخليـة والخارجيـة[5] مـن جهـة أخرى.

---

(1) الديوان: 1/ 201.
(2) المصدر نفسه: 1/ 175.
(3) ينظر: خصائص الأسلوب في شعر الجواهري – سهام قنبر – الورقة 304.
(4) ينظر: نحو الفعل في الدراسات النحوية، أحمد عبدالستار، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2006م، ص59.
(5) البلاغة العربية قراءة أخرى – د. محمد عبدالمطلب، ص293.

وعناية البلاغيين ببنية (الأمر) لا تقتصر على كونها بنية إنشائية طلبية، وإنما تتجاوزه إلى كونها بنية توليدية، لأنها لا تعرف الالتزام (بأصل المعنى)، بل تحاول أن تنتج ما لم تتعود اللغة إنتاجه[1].

أما الناتج الدلالي من بنية الأمر، فيعتمد على توظيف أفعال الأمر الإنجازية التي تنتظم في سياق "طلب الفعل على وجه الاستعلاء والإلزام"[2]، بمعنى أن الوظيفة الإنجازية التي يحققها فعل الأمر، تبعاً لهذا المفهوم، من دلالات (الخبر) و(النهي) و(الدعاء) و(الالتماس)، فتحديده بالطلب، يخرج (الخبر) و(طلب الفعل) يخرج (النهي)؛ لأنه ينتج ترك (الفعل) لا طلبه، كما إن موضوعه على جهة الاستعلاء، يخرج (الدعاء) و(الالتماس)، لأن الاستعلاء يقتضي حضور طرفين، الآمر والمأمور، والأول يختص بالعلو، في حين يقتضي (الدعاء) علو المأمور لا الآمر، و(الالتماس) يقتضي تساوي الطرفين[3].

وفي ضوء المعطيات السابقة، يقدم لنا المتن الشعري في قصائد الجواهري أنموذجاً فعالاً لأسلوب (الأمر)، إذ يعكس في تشكله قدراً من الرؤية الإبداعية لمستوى التوظيف وبراعة التشكيل الصياغي التجاوزي لدى الشاعر.

ذلك أن مساحة التوظيف التي توزع فيها (أسلوب الأمر)، لافت للانتباه، إذ تتنفس القصائد في مواضع كثيرة، ويبرز بكثافة عالية، بل إن بعض القصائد اعتمد في بنائها التركيبي فعل الأمر كما هو حال قصيدة (تنويمة الجياع)[4] و(أطبق دجى)[5] و(أرح ركابك)[6]، التي ألمحنا إليها في مقام سابق.

كما أن هذا الولع يعكس – أيضاً – الرؤية الاستعلائية التي تتلازم وشخصية الشاعر في معالجة الأحداث وتقييم المواقف، نتيجة الواقع البائس الذي عاشه الشاعر من جهة وطبيعة الأحداث الملتهبة والمتغيرات المتناقضة التي شهدت حالة من الظلم والاضطهاد، وانحسار بعض القيم الأخلاقية في المجتمع العراقي؛ فخلق ذلك في وعيه نزعة استعلائية تتوازى مع رؤيته المثالية، التي جسدها في شعره، وغابت ملامحها في واقعه.

وتبعاً لذلك فقد أنجز (فعل الأمر) في شعر الجواهري مجموعة من الدلالات القيمية والنفسية، التي احتكمت في دلالتها إلى السياقات المتعددة، وأخذت مركزاً محورياً في معالجة الأحداث، وأبرزها:

---

(1) المرجع نفسه، ص293.

(2) الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية – عبدالقادر عبدالجليل، ص262.

(3) ينظر: البلاغة العربية قراءة أخرى، ص292.

(4) ينظر: الديوان: 3/ 313.

(5) ينظر: المصدر نفسه: 3/ 359.

(6) ينظر: المصدر نفسه: 4/ 365.

1- التهديد:

وتنشأ دلالة (التهديد) عن (فعل الأمر)، حينما يحتاج الفعل الإنجازي إلى سياق خارجي يرتد إلى الشاعر، من حيث عدم رضى (الذات) الشاعرة (الآمر) عن (الآخر) المأمور به، كقوله:

مـــــا تـــــشاؤون فاصـــــنعوا فرصـــــــــةٌ لا تـــــــضيَّعُ
فرصـــــــــةٌ أن تحكمــــــوا وتحطّـــــــوا، وترفعــــــوا
مزقـــــوا مـــــا اســـــتطعتم مـــــن جلـــــودٍ، ورقعـــــوا
مـــــا تـــــشاؤون فاصـــــنعوا واغـــــذوا وأســـــرعوا
فقعقعـــــوا مـــــن قـــــداحكم فالليـــــالي تقعقـــــعُ
مـــــا تـــــشاؤون فاصـــــنعوا لكـــــم النـــــاس مـــــصنعُ
أنظمـــــوا المـــــالَ كالقـــــصـ يـــــد مجـــــوراً وقطّعـــــوا[1]

فالمستوى السطحي لأفعال الأمر (فاصنعوا ، مزّقوا، رقّعوا، أغزوا، أسْرِعُوا، فقعقعوا، أنظموا، وقطّعوا) يوحي بالرضا، غير أن سياق المواجهة بين (الشاعر) و(الحاكم) يدل على التضاد، ومن ثم فإن الأمر يتحول إلى ضد ما ينتجه، وهو (الطلب) أي إلى رفض المأمور به، ليدل بذاك على (التهديد)، أي أن ما يمارسه (الحكام) ضد الجماهير، من ظلم واضطهاد سيجلب لهم السخط ويعجِّل بزوالهم.

وعلى هذا المستند تغدو العلاقة بين المستوى السطحي لبنية فعل (الأمر) والمستوى العميق علاقة تضاد، يحكمها السياق والإنجاز. ومن ذلك قوله في مخاطبة (الاستعمار) مشبهاً له بالوحش، في قصيدته (أيها الوحش أيها الاستعمار):

أيهـــا الـــوحش تـــسمَعْ تـــسمعِ صـــرخاتِ الحقـــد تطـــوي المـــشرقين
تـــرَ ذوب الـــدَّم بـــين الأدمـــعِ يرتمـــي مـــن حنـــقٍ في المقلـــتين
رُكَـــبٌ تعرفهـــا في المركـــعِ تقتـــضيك اليـــوم شـــرَّ الـــركبتين

عُكست أدراجُ تلك السلَّم
فارتقى الكابي وزلَّ المرتقي[2]
وستسقيك مجاجَ الحمم

---

(1) الديوان: 3/ 357، 358.

(2) الكابي: الساقط، يشير بذلك إلى الشعب المضطهد.

أمْ أغصصتها بالشَّرَقِ

ألــفُ ويــلٍ مــن هــذا الــصراع يــوم تــشتطُّ الــذّئاب العاويــة[1]

2- السخرية والتهكم:

وتنشأ هذه الدلالة عن علاقة (التضاد) بين البنية السطحية والبنية العميقة في أفعال (الأمر)، أي أن (العمق) ينتج دلالة (القصد) الذي يقوم عليه الفعل الإنجازي، ومثاله قول الشاعر:

نــامي جيــاع الــشعب نــامي الفجــر آذن بانــصرام
نــامي علــى الخُطَــبِ الطــوال مــن الغطارفــةِ العظــام!!
نــامي ولا تتجــادلي القــول مــا قالــت حَــذامْ
نــامي فنومــك فتنــةٌ إيقاظهــا شــرُّ الأثــامِ
نــامي تريحــي الحاكميــن مــن اشــتباكٍ والتحــامِ
نــامي فجلــدك لا يطيــق إذا صــحا وقــعَ الــسّهامِ[2]

وفي هذا النموذج، ينجز فعل الأمر (نامي) دلالة (السخرية والتهكم) سواء من الجماهير التي آثرت السكوت والصمت على (الظلم) أو السخرية من (الحاكم) الذي استأثر بكل شيء يحقق الرخاء للجماهير العراقية. ومن ذلك قوله أيضاً، ساخراً من (الحاكم) العميل الموالي للاستعمار البريطاني، في قصيدته (طرطرا) الساخرة:

أي طرطــرا تطرطــري تقــدمي تــأخري
تــشيعي تــسنني تهــوّدي تنــصري
تكــردي، تعرّبــي تهــاتري بالعنــصرِ
عبيــد أجــدادك مــن رقٍ ومــن مــستأجرِ
أي طرطــرا تطرطــري وهلّلــي وكبّــري
وطبّلــي لكــل مــا يخــزي الفتــى وزمُّــري

(1) المصدر نفسه: 3/ 301.

(2) الديوان: 3/ 314، 315.

والبـــــــــسي الغبَـــــــــيُّ و الأحمـــــــقَ ثـــــــوب عبقـــــــرْ
وأفرغـــــــي علـــــــى المخــــــا نيـــــــــث دروعَ عـــــــــنترْ
إن قيـــــــــل أن مجـــــــــدهم مزيّـــــــــفٌ فـــــــــأنكري[1]

رابعاً: النهي:

يذهب البلاغيون في مفهوم (النهي) إلى أنه أسلوب إنشائي طلبي، يتم توظيفه في سياق طلب الكف عن فعل من الأفعال على جهة الاستعلاء[2]، ويتمظهر بصيغة الفعل المضارع (لا تفعل) المقترن بـ(لا) الناهية الجازمة وتسمّى (لا) الطلبية، وهي التي يُطلبُ بها الكف عن شيء وعن فعله[3].

ويلاحظ البلاغيون أن التعامل مع أسلوب (النّهي) يستدعي "حضور حالة شعورية ذهنية تبدأ فاعليتها من منطقة (الإثبات)؛ لأن (الكفُّ) فعل يحصل بشغل النفس بضد المنهي عنه، وهو ما يستدعي تقدم الشعور بالمكفوف عنه[4]. ذلك لأننا لا نطالب أحداً بترك شيء إلاّ وعنده وعي بإمكانية وقوعه، إذ لا يعقل أن يكون ثمة إنسان لا يعي شيئاً عن فعلٍ ما، ولا يعتزم فعله، ثم يُنهى عن فعله، أو يؤمر بتركه[5].

وعلى هذا الأساس، فإن الوظيفة الشعرية التي يجسدها صيغة (لا تفعل) وهي الصيغة التي يتشكل منها أسلوب (النهي)، تتكامل فاعليتها مع فعل (الأمر) من حيث الحث والطلب، بل إن كل واحد منهما في شعر الجواهري يحمل معنى الآخر، فالأمر في كثير من المواضع، - على الأقل - فيما تناولناه، يحمل في بنيته العميقة دلالة (النهي)، وهو في (النّهي) حاصل أيضاً، وهي القيمة التجاوزية التي تنجزها مثل هذه الأساليب في دلالة الجملة الشعرية.

ومن الشواهد على ذلك قول الجواهري في قصيدته (لا تذعه):

لا تذعه على أعزّ صديق
وعلى الطرّس لا تخطّ الحروفا

---

(1) المصدر نفسه: 3/ 41، 42، 43.
(2) ينظر: الإيضاح في علوم البلاغة – الخطيب القزويني، 1/ 3/ 88.
(3) ينظر: النحو الوافي – عباس حسن، 4/ 408.
(4) البلاغة العربية (قراءة أخرى) – د. محمد عبدالمطلب، ص297.
(5) ينظر: المرجع نفسه، ص297.

لا تخطّطه ثمّ عَبْرَ الطريق
لا تذعه حتى إذا الجفنُ رفا
بنعاس على السُّبات العميق
وإذا متَّ في فراش الفراق
لا تذعه حتى لقبر عميق
لا تذع سرّ كل برءٍ وداء
رمز معنى هناءة وشقاء
لا تذعه حتى لصبٍّ مشوق(1)

وفي هذا النموذج تبرز فاعلية (النهي) فيما يتوارى خلف الفعل (لا تذعه) من دلالة، يحددها السياق والموقف الشعوري الذي يعيشه الشاعر، ذلك أن المنجز الدلالي في الأبيات يمضي معكوساً مع المستوى السطحي للأفعال (لا تذعه، لا تخططه، لا تذع)، وهي مناط الفاعلية والإنجاز، وبموجبها تكتسب الجمل الشعرية فاعليتها في القصيدة.

خامساً: القسم:

يندرج (القَسَم) ضمن الأساليب الإنشائية غير الطلبية التي تؤدي دوراً فعالاً في الجملة الشعرية، لما يحتويه من ثراء وظيفي وقدرة على تحقيق الوظيفة الإنجازية وإنتاج الدلالات في المتن الشعري. ويبدو ذلك جلياً في شعر الجواهري، إذ يشيع في القصائد بوفرة وكثافة تعبيرية، فقد وردت صيغ القسم (86) مرة بحسب الإحصاءات، وتتوزع على (33) قصيدة.

وهذا الحضور المكثّف لأسلوب (القسم) يعد مؤشراً نحو التنوع في الأسلوب، وتعميق الرؤية الفكرية التي ينشدها الشاعر في المتلقي، بطريقة فنية وموضوعية، يستضيء فيها الفكري بالشعري. ولا ريب أن للسياق والقرائن المصاحبة دوراً جلياً في توجيه الدلالة وتحقيق الوظيفة الإنجازية في أسلوب (القسم) والأساليب الإنشائية عموماً، بوصفها خطاباً لغوياً في مستواها السطحي يعكس ما تبطنه من معاني، تمثل في وعينا مناط القول في التجاوز والفاعلية.

ولعل من المهم أن نشير إلى أن طريقة الاشتغال والتوظيف لهذا الأسلوب في شعر الجواهري، يعكس مجاوزة في النسق التعبيري والبنائي، ليس لخروجه في معانيه عن مقتضى الظاهر في السياق فحسب، وإنما لعدوله عن النمط السائد لطبيعة التشكل في (القسم)، باعتبار أن هذا الأسلوب يدور في فلك الأساليب الإنشائية غير الطلبية، فضلاً عن أن (المقسم به) دائماً يرتبط بلفظ الجلالة (الله) أو أحد

---

(1) الديوان: 4/ 305، 306.

أسمائه أو إحدى صفاته، إلاّ ما ندر، غير أنه لدى الجواهري قد أخذ منحىً متجاوزاً، إذ نراه يكتسب خاصية طلبية، ويتخذ من معاني (القوة، المروءة، الوفاء، الثورة، العهد، الحرية، الحب، المجد)، والعناصر المادية (الدم، العين، الرأس، الوجه، الأرض) مظاهر ينطوي في إطارها (المُقْسَم به)، بل إنه في مواضع أخرى يقسم بالرموز والشخصيات التي ارتبطت بالثورات والفتوحات الإسلامية، وكل ما يتصل بالقوة والتحرر، سواءً كانت تراثية أم معاصرة.

وتبعاً لهذه المعطيات، يغدو أسلوب (القسم) في شعر الجواهري فعلاً إنجازياً، يؤدي دوراً وظيفياً متجاوزاً في تركيب الجملة الشعرية، إذ ينتج مجموعة من القيم الدلالية التي لم تخرج في وظيفتها عن قيم النداء والاستفهام والأمر، والتمني، الأمر الذي يجعلها وسائل للتعبير عن الهزة الوجدانية والطابع القصدي، وخدمة الموقف الشعوري وتعزيز كيان القصيدة الفني.

ويبدو أن الشاعر ظل يراوح في توظيفه لهذه الأساليب بين السخرية، والتهكم، والإغراء، والتعظيم، وهي القيم الكبرى التي اعتمدها الشاعر للتعبير عن موقفه من (الآخر)، في إطار العلاقة بين (الشاعر) و(الحاكم) الطاغية، الذي يستحق السخرية والتهكم، أو بين (الشاعر) و(الجماهير)، ومحاولة إغرائهم بقيمة الحرية والاستقلال، أو بين (الشاعر) و(الشهداء) أو الأبطال الذين استحقوا التعظيم والإجلال؛ تقديراً لأدوارهم النضالية.

1- السخرية والتهكم:

وهي قيمة دلالية سالبة ينجزها فعل (القسم) أو ما يقوم مقامه عند الإضمار في سياق التحقير وإهانة الحاكم الطاغية والعملاء المأجورين في الوطن. ومن الشواهد على ذلك قوله في قصيدة (طرطرا) الدالة على (الطاغية):

أي طرطرا أقسم بالسّويكة المشهَّرِ

والخـــــرزِ المعقـــــود في ... الـــــبطن فويــــق المــــشعرِ

بوجهـــــك المعتكـــــر ... وثغـــــرك المنـــــوّرِ

وعينيـــــك الحمـــــراء تـــــر ... مـــــي خاســـــئاً بالـــــشررِ

وصـــــنوك الثـــــور يثـــــا ... ر غيظـــــه بـــــالأحمرِ

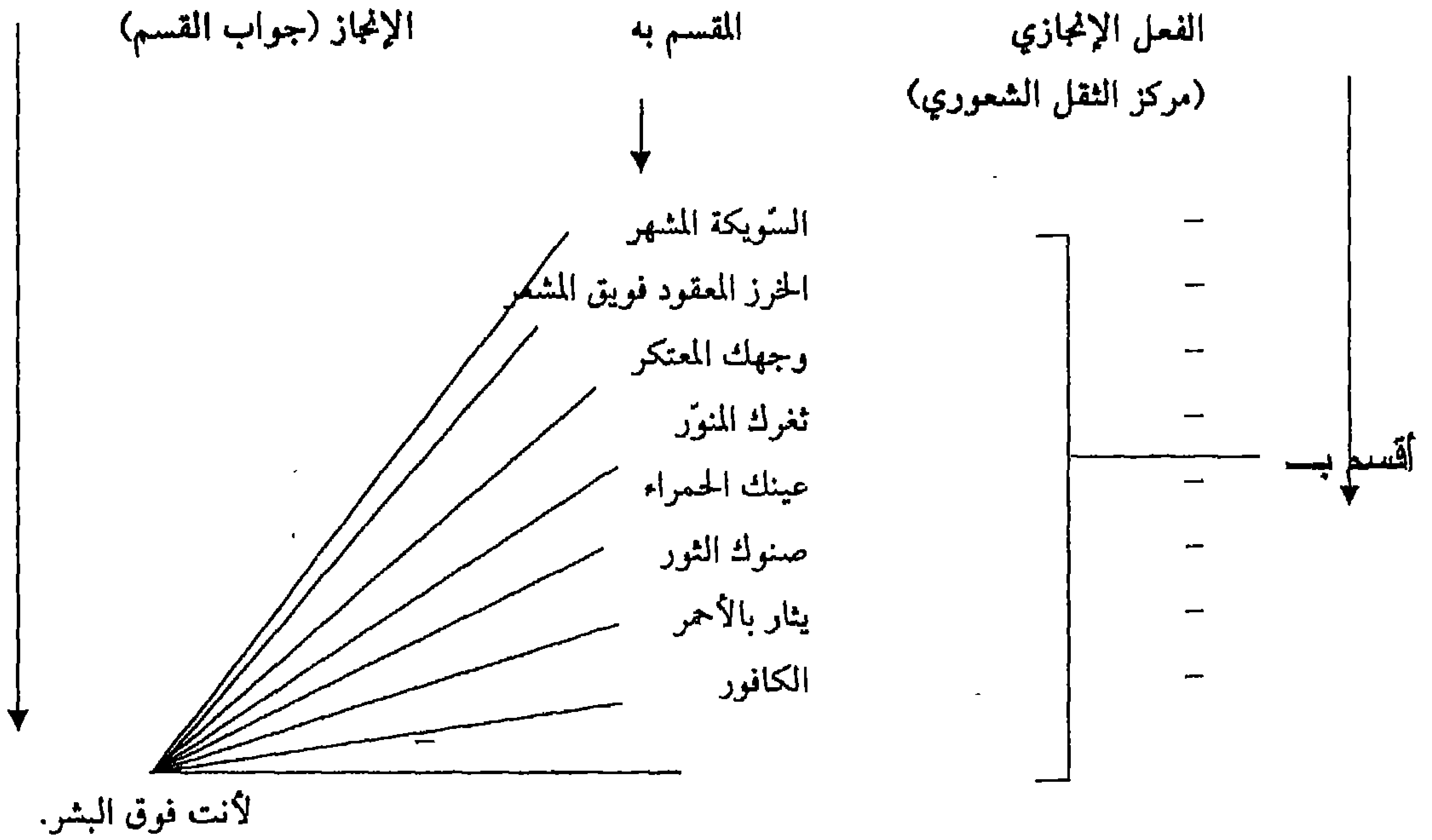
أقـــــسم بالكـــــافور لا ... أقـــــصِدُ شـــــتمَ العنـــــبرْ

لأنـــــتِ فـــــوق البـــــشرِ ... فـــــوق القـــــضا والقـــــدرِ[1]

---

(1) الديوان: 3/ 44.

إن القيمة الوظيفية التي ينجزها فعل (القسم) في هذا النموذج، يكمن في تركيب الجملة الشعرية القائمة على الفعل (أقسم) + المقسم به + جواب القسم (الإنجاز الفعلي في البناء)، وتتمظهر في صورتها البنائية وفق هذه الترسيمة:



إن هذا النموذج يمثل جملة شعرية واحدة، تشع فيها العناصر تماثلاً وتقابلاً لإنجاز القيمة الدلالية، الساكنة في جواب القسم (لأنت فوق البشر)، وهي (السخرية والتهكم)، إذ إن إعلاء شأن الطغاة بهذه الصورة؛ يعكس هذه القيمة في أجلى معانيها.

2- الاختصاص:

تتجلى قيمة (الاختصاص) التي ينتجها فعل القسم لدى الجواهري، في مقام (التعظيم) للأشياء والعناصر والرموز والشخصيات، التي ارتبطت في وعي الشاعر بمواقف النضال والتضحية، عبر مسافات الزمن المشهودة في باصرته، فنراه يقسم تعظيماً وإجلالاً بـ(المجد والوفاء والمروءة والدم، والحرية، والوطن)، وبأرواح المناضلين والشهداء. ويتدرج في القسم حتى يبلغ التعظيم للقبر الذي يضم الشهيد وبيته وأصحابه، ويقسم بكل عضو له دور في النضال والبطولة، كالكف والرأس والظفر، تعبيراً عن قيمة هذه الأعضاء ودورها في إحداث التغير والتقدم.

يقول في قصيدة (الفداء والدم) مقسماً بالدم:

أقـسمت بالـدَّم عملاقـاً فـلا زَيـغٌ في مـشيتيه ولا عُـوجٌ مناكبـه
تحمَّـل الـوزْر الـوي عنـه وازرُه وعافـه خدنُـه، وانـسلَّ صـاحبُه
لخـير يوميـك يـومٌ تـستردِ بـه مـن كـفٍّ أمْسِكَ مجداً فـات ذاهبُـه[1]

ويقسم بالمروءة والوفاء والعهد تعظيماً لها بوصفها مبادئ شريفة وقيماً أخلاقية تحقق الرجاحة والرشاد في المجتمع، وتفضي إلى كل عظيم يحقق الرخاء والتقدم، إذ يقول في قصيدة (أخا ودّي):

حلفت بطهر نفسك وهو حِلفٌ يُجَـرُّ بـه الظـنينُ ويـستقادُ[2]
وبالـسّنن الـذي تجـري عليـه ركـائزه الرجاحـةُ والرشـاد
يميـناً بـالمروءة.. في نهـارٍ مواسـاةٌ.. وفي ليـلٍ رفـاد[3]
يميـناً بالوفـاء.. ولـو تـأتّى بـه ضـرٌ ولـو جُلِـبَ اضـطهاد
يميـناً بـالهموم لهـا اعتكـافٌ بـصدرك نـزّلاً ولهـا احتـشاد
لقـد كنـت الـضّماد علـى جروحـي فهـنَّ النازفـاتُ ولا ضـماد[4]

كما يقسم بكل قبر يحتضن الشهداء، متخذاً من قبر الشهيد (عدنان المالكي) أنموذجاً لذلك، إذ يقول:

يـا كوكـب الـشهداء شـكوى مـرّةً لـك ترتمـي مـن كوكـب الـشعراء
قـسماً بقـبرك وهـي حلفـة صـادقٍ أجلـى بيانـاً مـن أجـلِّ ثنـاء
مـا ضـيعة الـشهداء في أسـر الـرّدى كمتاهـة الـشهداء في الأحيـاء[5]

ويقسم كذلك تعظيماً لأولئك الأحرار بقوله:

أقسمت بالضّالين – دونَ شعوبهم – حرَّ السعير
بمساقِطينَ لها الندى ومرمَّضين على الهجير

---

(1) الديوان: 4/ 381.

(2) يجر ويستقاد: أي يحكم عليه.

(3) الرفاد: العطاء والكرم.

(4) الديوان: 3/ 364.

(5) الديوان: 4/ 36.

بالقادة المتطلعين إلى السما مثل الصقور
بالسّادة المتكدحين لخيرها كدْحَ الأجير
بالسّابقين زمانهـم أعيا ، وغدَوا في المسير[1]
بالنور يقتحم النفوس من النظيم أو النثير
بالكفّ تومئ للطريق كأنها ينبوع نور
بالظّفر مُدَّمياً لما نَحَتَ الحياة على الصخور
بالرأس مشتعلاً وقدْ ضوّى به وخطُ القتير
لولا شذاتُكَ وهي عِلقٌ لا يعوَّضُ بالنظير[2]
وهواتفٌ كرُّ السنين يُجدُّ منها والشهور
لعجبتُ من هذا التشاكل في حياتك والمصير[3]

وفي ضوء هذه القيمة نكون أمام رؤية فكرية يلح عليها الشاعر، بهذا التواتر والكثافة التعبيرية، تحقيقاً للفاعلية والأداء الوظيفي في بناء الجملة الشعرية.

ثالثاً: الجملة الشعرية.. الإنجاز الدلالي:

تنصرف العناية في مقامنا هذا إلى نسق آخر من أنساق البناء التجاوزي في شعر الجواهري، استرعت انتباهنا ملامحه وتهيأت أمامنا قيمه التعبيرية ووظائفه الدلالية، على نحو يجعلنا أمام مستوى يتطلب منا الوقوف عند خصائص البنية التي تشكله والعلاقات التي يقوم عليها.

إن هذا النسق البنائي ينبثق من صلب الجمل الكبرى التي تتعالق فيها العناصر اللغوية، وتتعدد في مساحتها العلاقات الإسنادية، فيغدو المرتكز الدلالي في تلك الجمل، كما يستند إلى مجموع القيم التعبيرية التي تتكون بين المسند والمسند إليه، وما تمتلك عملية الإسناد من علاقات فيما بينها. ومعنى ذلك أن هذا النسق الجديد ينمو بين طرفي الإسناد، ويغدو ناتجاً حتمياً عن تضافر العلاقات الإسنادية، أي أنه مستوى احتمالي إلى أبعد مدى، تأسره الدلالات الإيحائية، منقطعة به عن أية إمكانية للمطابقة أو ما هو قريب منها، وهذه قيمة جوهرية في تشكله، وسمة أساسية في بنائه التجاوزي.

---

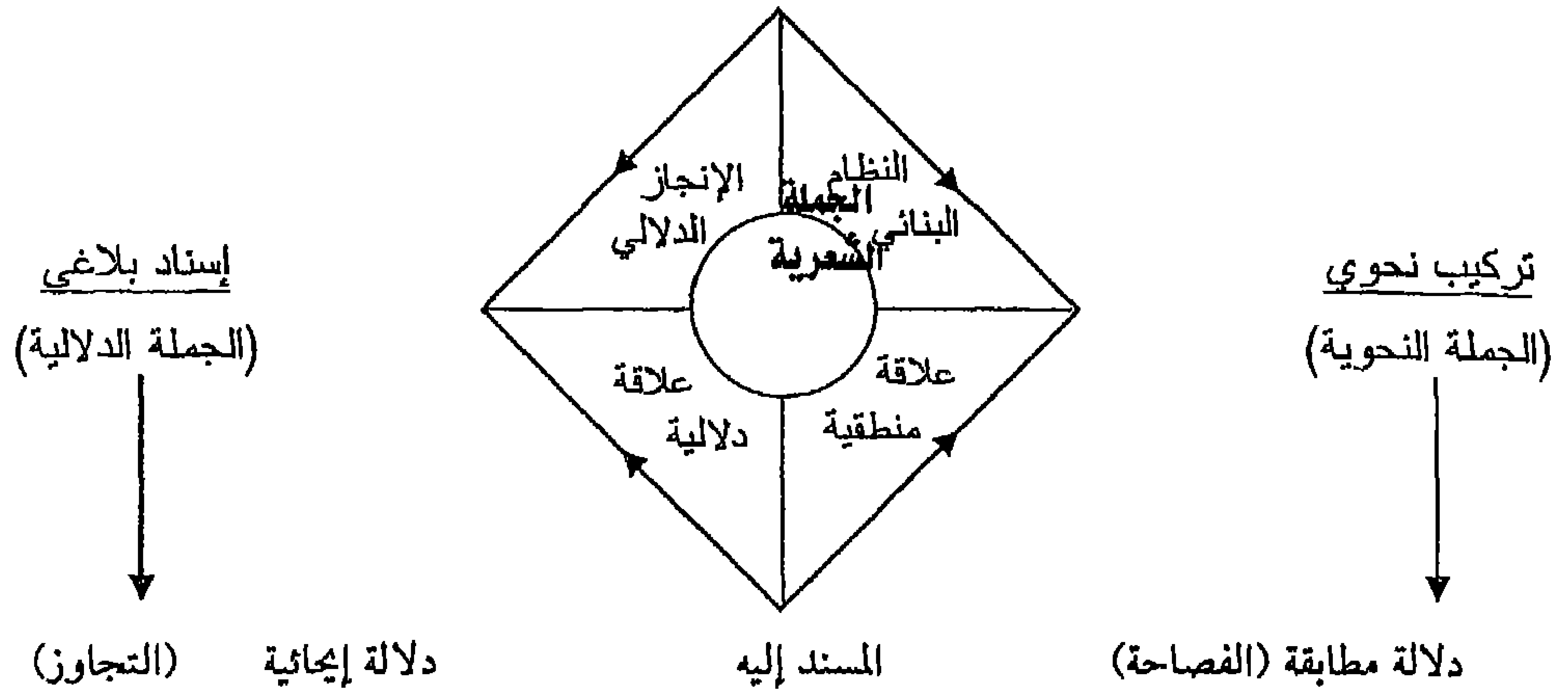
(1) غدوا في المسير: جدوا فيه.

(2) الشذاة: الجرأة والقوة.

(3) الديوان: 3/ 308.

إن معيار تحديد هذا النسق البنائي في الجملة الشعرية، معيار وظيفي باعتبار النص، أي منظوراً إليه بالقدر الذي يسهم به في البنية النصية الكبرى، وهذا يدفعنا إلى استبصار هذه البنية، وموقع هذا النسق منها، من خلال الترسيمة الآتية:

(المسند)



وفي هذا المخطط ترتسم أمامنا صورة جلية لطبيعة التكوين ومستويات البناء التركيبي للجملة الشعرية، نظاماً وإنجازاً، بوصفها بنية ذات وجهين:

الأول: الجملة/ النظام: وهو المستوى المثالي، في تأليفها، أو ما يسمى بمستوى (المطابقة)، ويقوم على الرصف والتأليف للمفردات والجمل، تبعاً للقواعد النحوية من حيث الفصاحة والترتيب والإضافة.

الثاني: الجملة/ التجاوز: وهو الناتج الدلالي لتضافر طرفي الإسناد (المسند) و(المسند إليه)، وفيه تتحدد طبيعة القيم والمضامين التي يحملها النص الشعري إلى المتلقي، عبر تقنية أسلوبية تتجاوز المطابقة إلى (المفارقة) وهو سر الفاعلية والتأثير والإيحاء.

على أن هذين البعدين، يتواشجان في منطقة الإسناد، لإنتاج الجمل الشعرية، وبناء القصائد، ولا يقوم الأخير إلا على الأول، ويمثلان معاً قوام الدراسة والتحليل.

دلالة المطابقة .... = المدلول1
دلالة المفارقة .... = المدلول2 — الوظيفة الدلالية (الإنجاز)

وتوصيف (الجملة الشعرية) على وفق هذا التصور، يحيلنا إلى ما يهمنا في هذا المقام وهو تحديد النسق الجديد، الذي يلتمع في المستوى الثاني، بما يمكن تسميته أو الاصطلاح عليه بنسق (الجملة الدلالية) وهو الوجه الآخر ومركز الثقل الدلالي والشعوري في البناء التركيبي.

إن دراسة هذا المستوى وتلمس أبعاده في شعر الجواهري، تبعاً للمعطيات السابقة، يعني اكتشاف آليات جديدة في مساءلة القصيدة الجواهرية، والوقوف على مقومات الإبداع في بناء الأسلوب الشعري، ذلك أن مستوى المطابقة في تركيب الجملة الشعرية يظل عاجزاً عن أداء الوظيفة التي تسندها إليها الجملة، وتحقيق الإبداع المنشود، وهو ما تنهض به الدلالة المفارقة، إذ تؤدي دوراً إيجائياً، "يحتل مكان معنى المطابقة المعطّل"[1]، وهي الوظيفة التي تكتسبها من الإسناد البلاغي، القائم على العلاقات الدلالية مثل المشابهة والمجاورة على أساس أنها في المنظور النقدي ناتج تضافر طرفي الإسناد، وقد تمت معالجتها في إطار علوم البلاغة، وخصها البلاغيون بمباحث مستقلة، وتوزعت بين مستويين: الإخبار والإنشاء.

وانطلاقاً من دائرة المعنى النحوي المحدود، حاول البلاغيون الإفادة من الإمكانات التركيبية في اللغة، برصد الخواص الشكلية التي تصيب الجملة، ووصفها بدقة، ثم الخروج من ذلك، بما يصيب الصياغة والدلالة من تغير أو عدول ومن تعميم أو تخصيص، ومن وضوح أو تعقيد، وكان ذلك وسيلة فعالة لمعالجة هذه القيم في إطار (علم المعاني)[2].

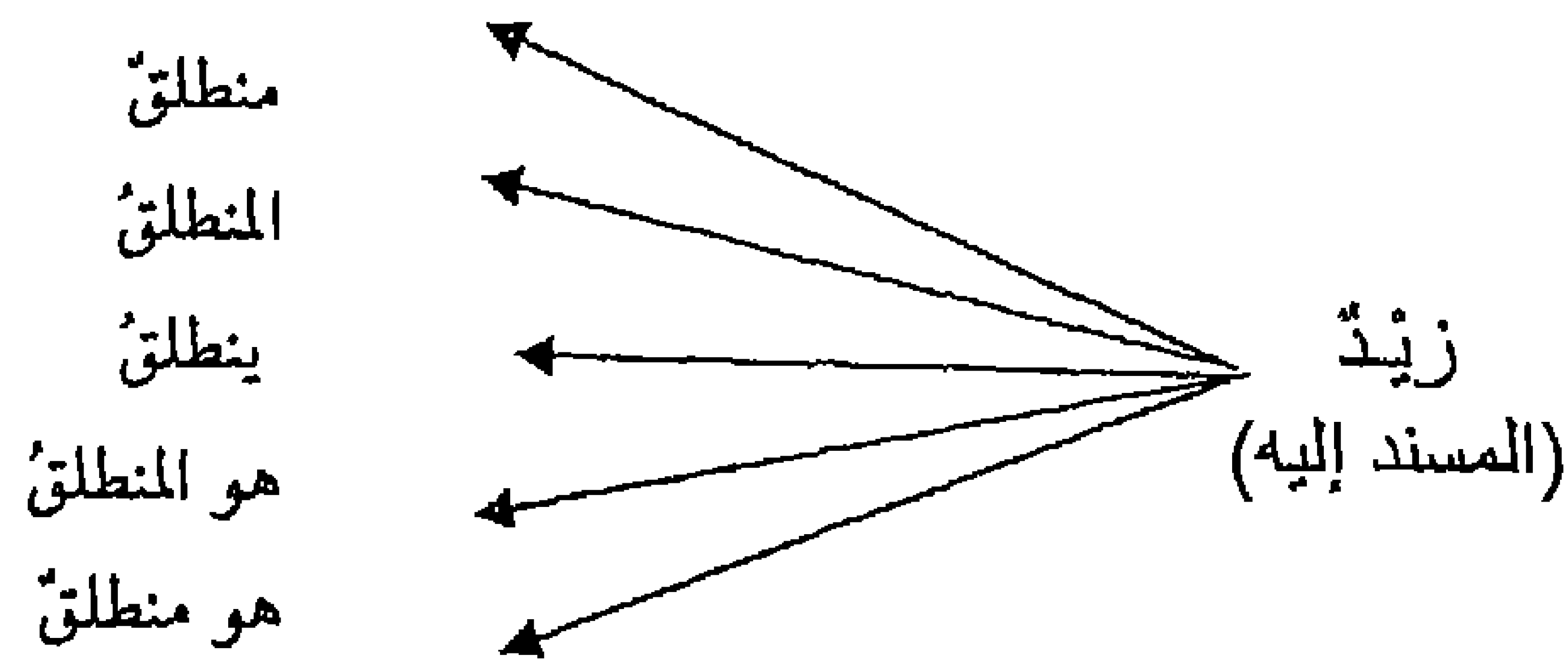
وغدت العناية بالتغيرات البنائية والتجاوزات المصاحبة للتراكيب مثل التقديم والتأخير والتعريف والتنكير وحركة الضمائر والتوكيد والنعت أكثر تركيزاً لدى البلاغيين؛ ذلك لأن هذه التغيرات لا تتهيأ بمراجعة أوضاع اللغة ولا تتهيأ إلا قليلاً بقرائن السياق، فضلاً عن أن هذا التغير يتبعه تغير في الناتج الدلالي، فهناك فروق دقيقة بين قولنا: زيدٌ منطلقٌ، وزيد ينطلق، وينطلق زيدٌ، وزيد المنطلق، والمنطلق زيد، وزيد هو المنطلق، وزيد هو منطلق[3].

(1) بنية اللغة الشعرية – جان كوهن، ص202.
(2) ينظر: البلاغة العربية (قراءة اخرى)، ص57.
(3) المرجع نفسه، ص59.

وصارت هذه التغيرات في تصورهم تحولاً طارئاً عن بنية الأصل في البنية التركيبية، وتجاوزاً عن النمط المثالي للتركيب النحوي، حتى باتت تمثل الإنجاز الدلالي المنبثق عن هذه الصيرورة المجاوزة النسق البنائي.

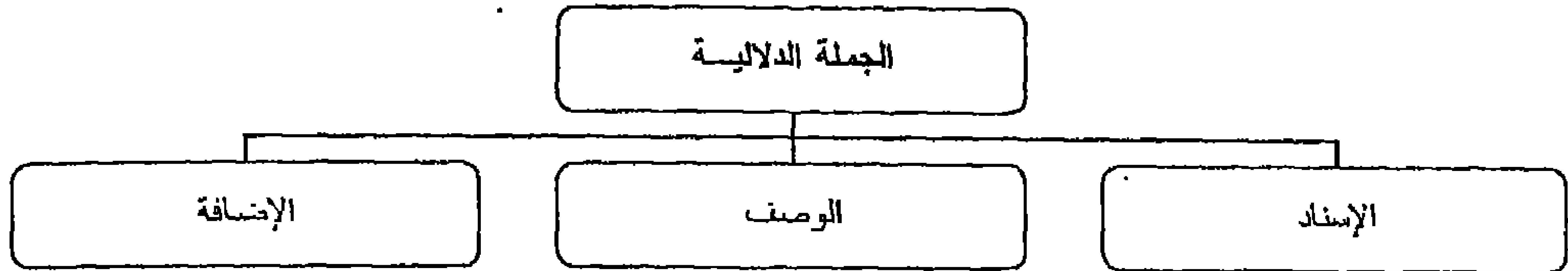
والنظر في الصيرورة التجاوزية التي عبرت عنها الأمثلة السابقة، التي هي في حقيقتها دوال لقيمة واحدة هي (انطلاقة زيد)، يجسد قيمة (المسند إليه) ودوره الوظيفي في إنتاج (الجملة الدلالية) وتحديد أبعادها، مما يعطيه استحقاقاً وظيفياً في عملية (الإسناد) ودوراً محورياً فعالاً في انتخاب الدلالات الممكنة وتوجيه العلاقات، تبعاً لمقتضياته، فبه تتوضح العلاقات وتنمو الدلالات ويظهر السياق.

ويغدو المسند إليه (زيد) في بناء (الجملة الدلالية) هو مناط النظر ومركز التأمل في الأمثلة السابقة:



وفضلاً عن قيمة (المسند إليه/ زيد) ودوره الوظيفي في البناء التركيبي للجمل، تقدم لنا الترسيمة السابقة – أيضاً – خلاصة لما طرحناه سلفاً حول (الجملة الدلالية) من حيث آليات إنتاجها وتمظهراتها والقيم التي تحققها في النص الشعري.

وما يمكن تلمسه من سمات التمثل اللغوي في التشكيل البنائي والتحولات التي أفضى إليها المثال السابق، يقيم في وعينا لأواصر النسيج التركيبي في بنية (الجملة الدلالية)، والقيم التي تنشأ في أبعادها الثلاثة:



وما تهيأ أمامنا من قيم ودلالات عبر هذه الصيرورة البنائية: (زيد ينطلق، ينطلق زيد، وزيد المنطلق، المنطلق زيد، زيد هو المنطلق، زيد هو منطلق)، لا يخرج عن هذه القيم، وبذلك فإنها تؤسس لتقنية أسلوبية ثلاثية الأبعاد، وهي القيم الوظيفية التي تحققها (الجملة الشعرية) في المنجز الشعري، كما إنها تمثل آليات إنتاج (الجملة الدلالية)، والقنوات التي يتم من خلالها توليد الطاقة الإيحائية ومنها يشع الأسلوب وترتسم خصائصه الإبداعية.

وتتداخل في هذه الآليات الفاعلية اللغوية بمثيلتها البلاغية، إذ تتحول فيها اللغة من مجرد تراكيب ودوال إلى معان وقيم بلاغية دالة تمنح النص الشعري ماهيته.

والنظر في شعر الجواهري على وفق هذه القيم، يعكس التجاذب والتفاعل والتنوع، ذلك التنوع بطاقته الفاعلة لاسيما في الجملة الشعرية القائمة على الأفعال، وقدرتها على الانفتاح والانغلاق في بناء القصائد، من حيث النظام والتجاوز في البناء جارياً في ذلك كله مجرى السياق بنوع من التعلق والتبعية"[1].

يقول الجواهري في قصيدته (خلفت غاشية الخنوع):

خلفــت غاشــية الخنــوع ورائــي	وأتيــت أقــبسُ جمــرة الــشهداء
خلفتهــا وأتيــت يعتــصر الأســى	قلــبي وينتــصب الكفــاح إزائــي
أســتلهم الــنغمَ الخفــيّ يمــوج في	جــرح الــشهيد بثــورةٍ خرســاءِ

(1) ينظر: النص والسياق – فان دايك، ص231.

وأحـــسّ أن يـــد الـــشّهيد تجرّنـــي لـــــتلفني وضــــميره بــــرداءِ[1]

إن التأمل في هذا الأنموذج، يتطلب منا تفكيك الأبيات إلى جمل وتراكيب، حتى يتيسر لنا سبر أغوارها واستكناه أبعادها الدلالية، إذ يمنحنا إخراجها من قالب النظم الشعري حرية التعامل مع التراكيب، وتحديد بؤر التوتر فيها، وهي المسوغات التي آثرها الشاعر لإنتاج (الجمل الدلالية) في النص، وتتمظهر كالآتي:

- خلفتُ غاشية الخنوع ورائي
- أتيتُ أقبسُ جمرة الشهداء
- خلفتها وأتيت يعتصر الأسى قلبي
- ينتصب الكفاحُ إزائي
- أستلهمُ النّغمَ الخفي/ يموج في جرح الشهيد..
- أحس أن يد الشهيد تجرني

إن ما يميز الجمل الدلالية، ويهبها فاعلية التأثير هو توافر السلامة التعبيرية من حيث التركيب والبناء، وبلاغة النظم من حيث الاختيار المحكوم بمنطق التجاوز، ومن ثمّ فإنها جمل صحيحة وتأخذ مواقع سليمة من حيث التأليف، لكنها غير معقولة، إذ تتسم بالمفارقة والتنافر مع العقل والمنطق فيما تحمله من أفكار ومعان، ولعل ذلك يمثل سر الفاعلية في بنيتها وتجمع بين الأضداد، ويتولد من مفارقتها أنساق إيحائية لها فاعليتها وقدرتها في جذب المتلقي.

1- المفارقة البنائية:

ليست المفارقة نشازاً يفسد معمار النص، أو خرقاً يهدم الجوهر اللغوي، وإنما هي حالة من البناء المتطور، ورؤية جمالية في تشييد البناء النصي للقصيدة الشعرية.

وتكتسب (المفارقة) قيمتها الإبداعية، وخصوصيتها الجمالية، بوصفها رؤية تجاوزية وأداة فاعلة، تقدم الواقع بأبعاده وعلاقاته المتناقضة بسحنة جمالية، تقوم على الجمع بين المتناقضات من القيم الاجتماعية، والتقريب بين المتباعدات من الأشياء، على نحو يجعلها انعكاساً للواقع، وتغدو وظيفتها الأسلوبية ذات بعدين دلاليين:

الأول: رسم صورة الواقع بقيمه وعلاقاته.

الثاني: تجسيد العلاقة بين (الذات) و(الآخر) في علاقتها بالشاعر والحاكم.

---

(1) الديوان: 4/ 33.

ومن ثم فإن توظيفها بهذه القيمة، يسهم في إغناء النص الشعري، بالقيم اللغوية والأسلوبية، التي تحقق الفاعلية والإثارة لدى المتلقي.

واستناداً إلى هذه القيم التي تنجزها (المفارقة)، فإنها تمثل المرتكز الدلالي والخاصية الجوهرية في بناء (الجمل الدلالية) وتشكيل نسيجها التركيبي.

وقد التمعت (الجملة الدلالية) في هذه التراكيب، من خلال مجموعة من العناصر اللغوية والعلاقات السياقية، التي انتظمت في إطار الخطوط الدلالية الآتية:

الخط الأول: الخنوع والذل، بوصفهما قيمتين سالبتين.

الخط الثاني: الشهادة، بوصفها قبساً يستضاء به في الإحداث، وسبيلاً إلى الحرية.

الخط الثالث: الاعتزاز بالنفس (الذات) وهي نتيجة موجبة لعلاقات سالبة.

الخط الرابع: إعداد الذات واستلهام مقومات النهوض.

الخط الخامس: الشعور بالمسؤولية نحو (الآخر)، قيمة موجبة.

وتصور (الجملة الدلالية) كناتج دلالي لهذه الخطوط، يستند إلى قيم (الإسناد) و(الوصف) و(الإضافة)، بوصفها الآليات المنتجة لهذا النسق، من جهة والعناصر المستجيبة لقيم (المفارقة) وعلاقاتها من جهة أخرى.

وإذ تغدو (الجملة الدلالية) ناتجاً دلالياً ينشأ في النص الشعري بفعل (المفارقة) بين الأشياء والقيم اللغوية، فإن الأخيرة، سمة إيحائية إنشائية، لا تتحدد في عنصر لغوي أو عبارة أو تركيب بعينه، وإنما تتحرك على امتداد النص، أفقياً وعمودياً؛ فقد تنشأ بين طرفي الإسناد، وقد تتراى في عبارة، وقد تتحوصل في مفردة معينة، ومعنى ذلك أن (المفارقة) نسق تجاوزي يجسده (الإسناد) تارة، ويقام عليه (الوصف) تارة، ويتجلى في (الإضافة) تارة أخرى.

وعلى هذا الأساس؛ فحيثما نشأت (المفارقة)؛ التمعت الدلالات وارتسمت ملامح الجملة الدلالية سواءً كانت في (الإسناد) أم (الوصف)، أم في (الإضافة)، على أن ذلك، يظل محكوماً بالعلاقات السياقية، فهي المسوغ الذي تنعقد بموجبه التراكيب، وآصرة الارتباط بين هذه الأبعاد الثلاثة.

وإذا كانت العلاقات السياقية تمثل انعكاساً للواقع؛ فإن (المشابهة) و(المجاورة) و(التداعي)، أبرز العلاقات التي ترسم صورة الواقع وتقديمه بسحنة فنية، ذات طابع جمالي، إيحائي ونفسي، إذ تلح في طبيعتها التصويرية على ذاكرة الشاعر ووعيه، بوصفها الخيوط الجامعة لتفرق العناصر اللغوية وتشتتها، وملمحاً بنائياً تلتقي في إطاره المتناقضات.

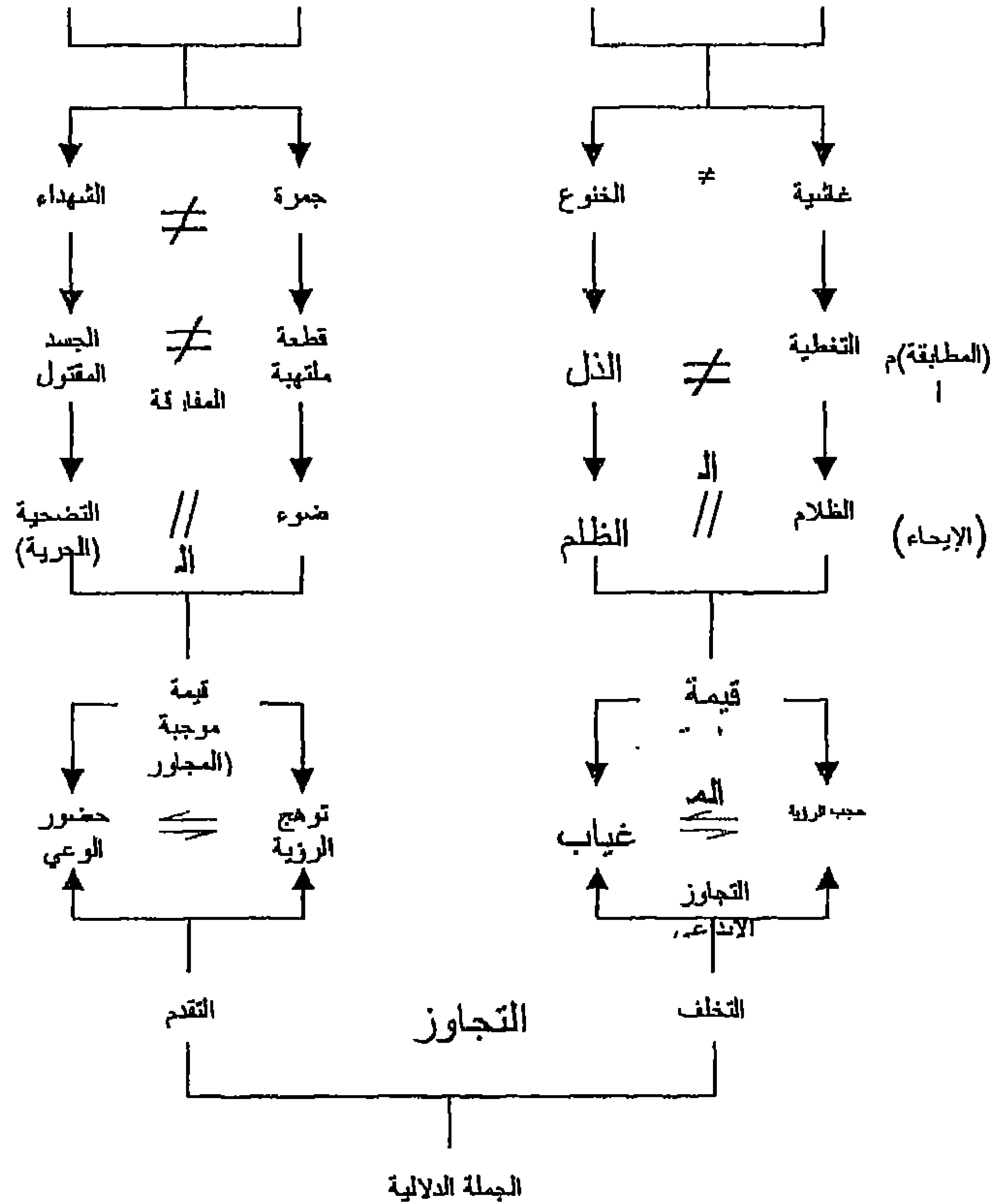
ومن هذا المنطلق يلجأ الشاعر إلى استعارة المفردات والصيغ اللغوية التجاوزية، التي توفرها إمكانات اللغة ويستدعيها من قيم الواقع المتناقضة، وتوظيفها في غير ما وضعت له، لعلاقة جامعة، بينها وبين قيم (الإسناد) أو (الوصف) أو (الإضافة)، ولا تخرج عن هذه العناصر الثلاثة.

وهو ما يمكن تلمسه في الأبيات السابقة، من خلال التمثيل الآتي:

الصيغة	مستوى الارتباط
– غاشية الخنوع	إضافة
– جمرة الشهداء	إضافة
– يعتصر الأسى قلبي	إسناد فعلي
– ينتصب الكفاح إزائي	إسناد فعلي
– النغم الخفي يموج في جرح الشهيد...	وصف
– يد الشهيد تجرني...	وصف

ويمكننا تمثلها بالتوزيعات الآتية:

1- خلفت غاشية الخنوع ورائي — وأتيت أقبس جمرة الشهداء



وتقدم لنا هذه الخطوط صورة مجملة لحركة المفردات وانتظامها في البناء التركيبي للبيت السابق، على نحو يعكس الأنساق الإبداعية التي يلزمها الشاعر في التعبير عن (الذات) و(الآخر)، وبينهما تتشكل صورة الواقع بين الإيجاب والسلب.

كما يمكننا من خلال هذه الترسيمة إدراك قيمة العلاقات في تلاقح الأفكار والمعاني، إذ أسهمت علاقة (المشابهة) في تقريب صور التطابق بين (الغاشية) و(الخنوع)، و(الجمرة) و(دم) الشهداء.

وما تهيأ أمامنا من قيم وعلاقات في البيت السابق عبر هذه الخطوط والأسهم يعد أنموذجاً مضيئاً، لاستبصار الأبيات الأخرى، بمنأى عن الرسم والتشكيل، إذ يمنحنا التأمل نحو متنها البنائي قدرة على سبر أغوارها، والكشف عن أبعادها وعلاقاتها.

ففي البيت الثاني الذي يقول فيه:

خلفتها وأتيت يعتصر الأسى قلبي وينتصب الكفاح إزائي

تطالعنا صيغتا (**يعتصر الأسى قلبي**) و(**ينتصب الكفاح إزائي**) وهما جملتان فعليتان، تكتنزان الكثير من القيم والدلالات، وتمثلان مركز الثقل الشعوري والدلالي في البيت الشعري، لاتصالهما بالذات في تعامله مع (الآخر)، فهما يعكسان المستوى النفسي الإيحائي في عمقهما.

وما يلفت الانتباه في هذه الصياغة، هو توظيف الفعلين (يعتصر) و(ينتصب) وارتباطهما بمفردتي (الأسى) و(الكفاح)، إذ إن استحضارهما بهذه الصورة التركيبية، يعكس (المفارقة) في طبيعتهما الحسية والمعنوية، على هذا النحو:

- يعتصر الأسى ⟵ حسي ≠ المعنوي
- ينتصب الكفاح ⟵ حسي ≠ المعنوي

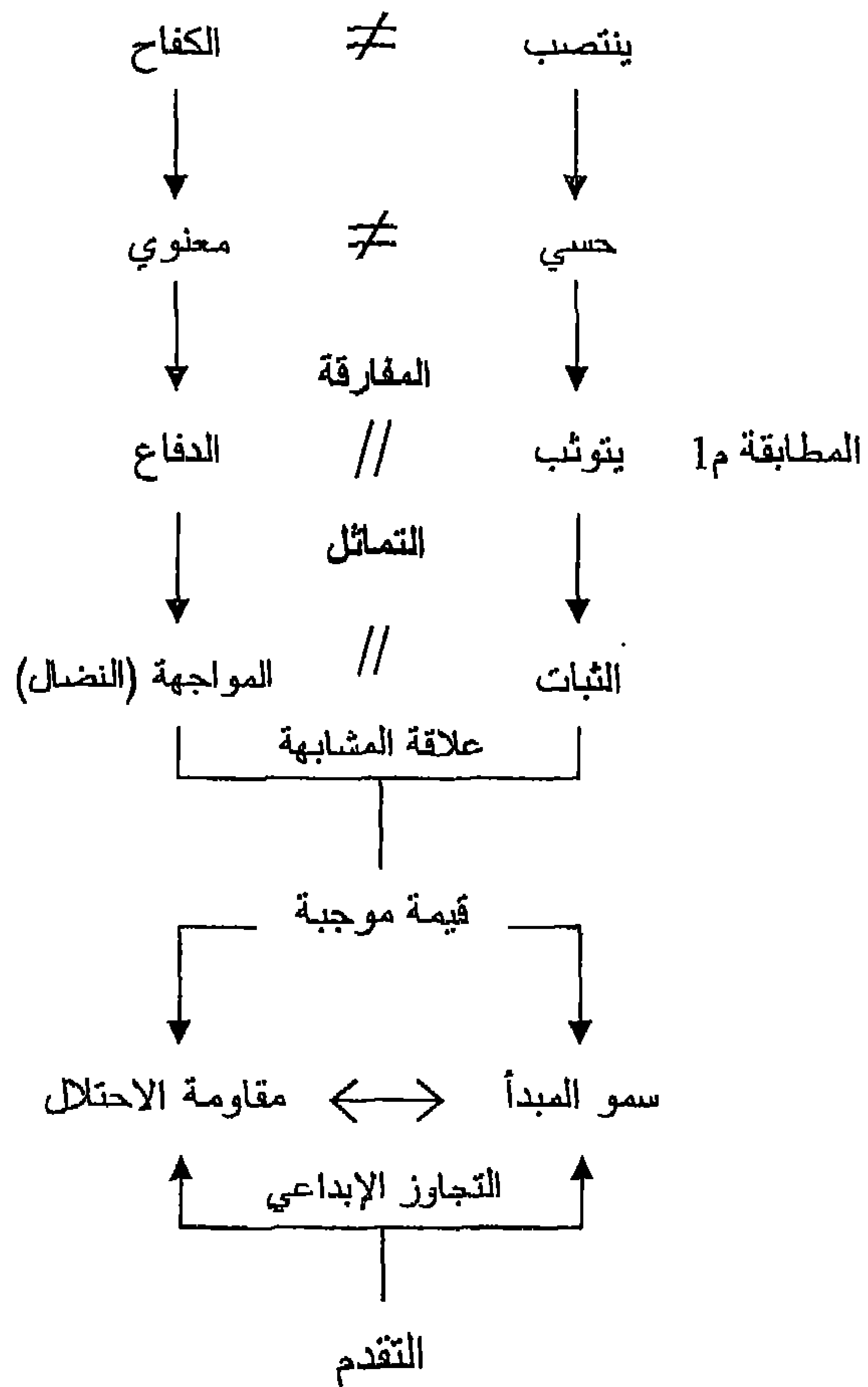
غير أن (المفارقة) في التكوين قد خلعت على (الأسى) و(الكفاح) صفات حسية، وصار (المعنوي) محسوساً، فاتخذ حالة من (التجسيم)، وهي سمة تصويرية، تجعل من المعنويات المجردة، كائنات حسية، وقيمة (موجبة) ترفع مستوى التعبير إلى التصوير على نحو يعزز من قيمة (المفارقة) والتجاوز. كما إن المحمول الدلالي لهاتين الصيغتين، يتشكل في المستوى العميق بجامع يربطهما، كما بدا في البيت السابق.

فإذا كان الفعل (يعتصر) يرتبط بمعنى الاعتصار، وهو استخراج السوائل من الأشجار والنبات مثلاً، كالزيتون والخردل؛ فإنه يتنافر على المستوى المعجمي مع (الأسى) الذي يدل على (الحزن) والألم النفسي، ومن ثم فإن ارتباطهما لم يكن إلا لعلاقة إيحائية يتحول (العَصْر) بموجبها إلى ضربٍ من

الممارسة المعنوية المجردة، التي تفرزها عمليتا الانقباض والانبساط، إذ تعتصران القلب فيخرج الأسى كالقيح والصديد. ويغدو بهذا المعنى، دالاً على (الشعور بالمعاناة) وتعبيراً عن الأزمة النفسية التي تعيشها (الذات) في الموقف الشعوري مع (الآخر).

وليس الشعور بالمعاناة والألم تعبيراً عن التردد أو الخشية من مواجهة (الآخر)، وإنما هي حالة أشبه بإخراج الاحتقان العالق في الصدور، ولفظ ما يعتلج بالقلب من الأسى وتراكمات المعاناة؛ استعداداً للمقاومة بقلب متوهج بالكفاح.

وصفوة القول في هذه الدوال يمكننا فهمه من خلال هذه الترسيمة:



وعلى هذا المستوى البنائي، نلحظ (المفارقة) في (البيت الثالث والرابع)، ترتسم على امتداد البيتين:

3- أستلهم النَّغم الخفي يموج في جرح الشَّهيد بثورة خرساء

4- وأحس أن يد الشهيد تجوني لتلفني وضميره برداءِ

إذ تتجلى (المفارقة) على المستوى الصياغي بين المفردات، على نحو ما يظهر في البيت الثالث، بين: (النغم الخفي) و(يموج)، إذ الموج لفظ مستعار من خصائص الماء.

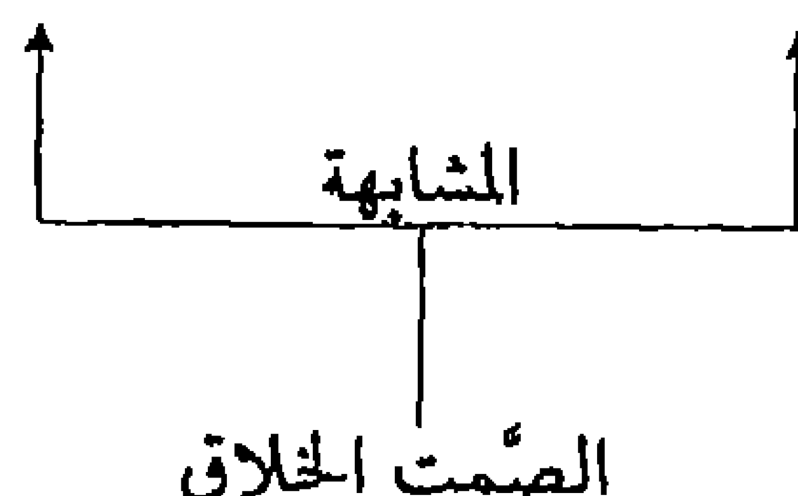
النغم الخفي ≠ يموج

ثم بين (النغم الخفي يموج) و(جرح الشهيد)، فثمة تنافر بين الأفكار والمعاني الصياغية في مستواها المعجمي، إذ لا ينسجم النغم والموج في طبيعة الجرح والدم، وتزداد المنافرة مع لفظ (الشهيد) بوصفه ساكناً لا يتحرك، وهذا الامتداد يفضي في مجمل الصياغة إلى قيام طرفين متناقضين في التشكيل الصياغي، وهما:

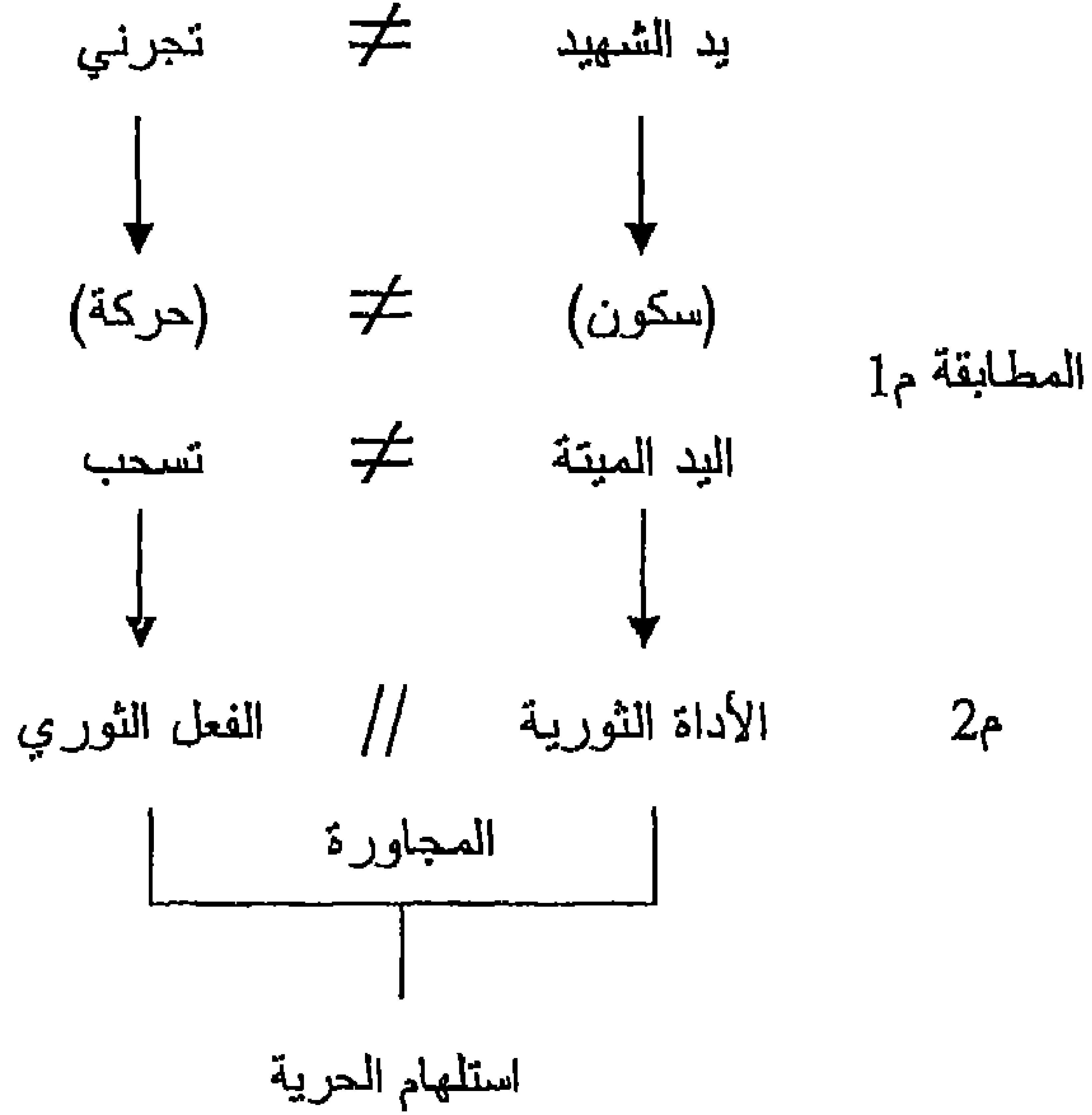
النغم الخفي ≠ ثورة خرساء

↓ ↓

الإيقاع الصامت // الانتفاضة الصّامتة



أما صيغة (يد الشهيد تجرني)، في البيت الرابع، فإنها تقوم على المفارقة بين (الحركة) في الفعل (يجر)، والسكون في (يد الشهيد) وتظهر بهذه الصورة:



إن هذه السّيرورة في إنتاج الدلالات وتشخيص العلاقة بين (الأنا) و(الآخر) قد أخذت في تشكلها الصِّياغي حالة من التكامل بين (الإسناد) و(الوصف) و(الإضافة)، يفضي بعضها إلى بعض، وأخذ انتظامها بعداً نفسياً لدى الشاعر، إذ يُخضعها مرة، ويخضع لها مرة، ويضرب بعضها ببعض مرة أخرى؛ فتولدت الدلالات وارتسمت العلاقات بين السطح والعمق حتى لكأننا نرى ظاهر الصيغ من باطنها، ونرى باطنها من ظاهرها.

فهو يعتمد على الإسناد تارة، نحو:

- يعتصر الأسى قلبي
- ينتصب الكفاح إزائي

واعتمد على (الوصف) تارة، كما هو ماثل في قوله:

- النغم الخفي
- ثورة خرساء

-يد الشهيد تجرني.

كما أسهمت (الإضافة) في عملية الإنتاج الدلالي، ومن ذلك قوله:

- غاشية الخنوع
- جمرة الشهداء
- جرح الشهيد
- يد الشهيد

وبهذا التمثل الإبداعي للعناصر اللغوية، استطاع الشاعر أن يؤلف بين المتناقضات من العناصر اللغوية، ويحقق من خلالها الفاعلية في بناء الجملة الشعرية، كما إن إنتاج (الجملة الدلالية) بموجب هذا التناسخ الدلالي الذي أنتجته العلاقات، لم يكن سوى استبصار للعمق، من حيث ترابط الصيغ والمفردات، في إطار (التعليق) ومحاولة الكشف عن دور (الإسناد) و(الوصف) و(الإضافة) في إنتاج أنساق وسمات جمالية جديدة لها أثرها في النسيج الإبداعي.

وما حققه التعالق بين (الإسناد) و(الوصف) و(الإضافة) على مستوى العمق البنائي والتشكيل الصياغي، لا يتوقف عند هذه الدلالات، إذ إن اختبار التركيب مرة أخرى، من حيث الترتيب والتنسيق والتوزيع والتآلف بين المفردات والصيغ وانتظامها في إطار الجملة والعبارات، سيفضي إلى كثير من النواتج الدلالية، التي ستأخذ عنايتنا في مواضعها لاحقاً.

2- العنوان.. الإنجاز الدلالي السيميائي:

يمثل العنوان – حسب د. علي حداد – "وحدة دلالية مهمة تضعه في مستوى نصي محايث للنص الذي يرتبط به، ويتشكل من تعالقات دلالية معه"(1).

وما دام النص "بناءً تتحرك فيه دوال متعددة تضع مدلولاتها؛ فإن العنوان منضو تحت هذه الرؤية ومستجيب لها. وحين يتمفصل سياق النص في أنماط من العلامات والإشارات ذات الطبيعة السيمولوجية، التي تمنح التحليل فرصة قراءتها، على ما يمكن تأوله منها، ينطق بسيميائه التي تحقق حضورها في قراءته"(2).

ومعنى ذلك أن (العنوان) بنية ذات طبيعة سيمولوجية، يقدم لنا معونة كبرى لضبط انسجام، وفهم ما غمض من النص، إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه وهو الذي يحدد هوية

---

(1) عشبة آزال، د. علي حداد، ص136.

(2) المرجع نفسه، ص116.

القصيدة، فهو إذا صحت المشابهة بمثابة الرأس للجسد والأساس الذي تبنى عليه[1]. إذ يغدو (علامة) أولية تضيء للقارئ ملامح التشكيل المعرفي والثقافي في النص الشعري، ويصير بهذا التشكل العتبة الأولى التي يدلف منها المتلقي إلى رحاب القصيدة.

وتبعاً لهذا المعطى؛ يصبح (العنوان) ثمرة سيرورة نظام سيميائي تترابط فيه التجارب الشخصية والوقائع والقيم والدلالات وتتجسد في جهاز؛ لتشكل شيئاً واحداً معه، وتتمثل فيه. وأن الفن على الجملة هو القدرة على أن تحوِّل فكرةً عائمةً ونفعالاً، في وسيط محدد[2].

وتحويل النظام اللغوي إلى علامات سيمولوجية عبر أنساق أسلوبية؛ يزيد من إشعاع المضامين النفسية في الصيغ والمفردات، وما يكون في مستوى المفردة، يكون أيضاً في مستوى التركيب جملة وعبارة ونصاً.

ومن هذا المنطلق، فإن اهتمامنا بدراسة (العنوان) في شعر الجواهري ناتج من فاعليته الدلالية والجمالية، التي يحققها في النص الشعري عموماً من جهة، وطرائق تشكيله لدى الجواهري من جهة أخرى، وهو ما يهمنا، ونسعى لتفحصه، واستكناه قيمه الدلالية التي يثيرها في القصيدة الجواهرية، ذلك أننا وجدنا أنفسنا نميل بقوة إلى تشكلاتها وبناها المتعددة.

وعلى الرغم من صعوبة التوصيف وتحديد موقعه بين فصول الدراسة، إلاّ أن ما ذهبنا إليه في توصيف (الجملة الشعرية)، يجعل بنية (العنوان) داخلةً ضمن شبكة بناء وتركيب (الجملة الدلالية)، وأحد أدوات إنتاج الطاقة الدلالية والإيحائية في معمارها البنائي.

ومن هنا، فإن قراءة (العنوان) والكشف عن جمالياته، لا يتم إلا بوصفه بنية تركيبية متضافرة لإنتاج (الجملة الدلالية)، الأمر الذي يدفعنا إلى تحديد الإجراءات التي سنمضي من خلالها في البحث والتناول، إذ تقتضي الضرورة، التوقف عند بناء جملة (العنوان) نحوياً، من حيث النوع، الاسمية والفعلية، وسماتها التركيبية، من حيث التعريف والتنكير وحالات الإفراد وما سواها، وما يبرز فيها من صيغ أكثر تكراراً، تتحكم بسمة العنونة وحركتها الدلالية، ودراسة (العنوان) من حيث تشكله، بوصفه تكويناً جمالياً، وما يتم له إنجازه في إطار من فاعلية التمثل والتخييل، ومنافذ التلقي للتجارب والأحداث التي ارتبطت ببعضها، ومحاولة الإمساك بمستوى المثاقفة التي ينطق بها العنوان من حيث تناصه مع عنوانات وكتب وأقوال وشخصيات، والكشف عن طبيعة ما يقيمه معها من حوار[3].

---

(1) دينامية النص، د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، ط2، 1990م، ص72.

(2) ينظر: في أصول الخطاب النقدي الجديد، تزفيتان تودروف، رولان بارت وآخرين، ترجمة أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية، ط1، 1987م، ص84.

(3) ينظر: عشبة آزال – د. علي حداد – ص119.

تستوقفنا في البداية ظاهرة جديرة بالتأمل في نظام (العنونة) عند الجواهري، وهي أن معظم عناوين القصائد هي في الأصل إمّا مطالع أو أجزاء مشطورة من الأبيات، فقد تكون الشطر الأول من القصيدة، أو جزءاً من البيت الأول في المطلع، وهذا هو النمط الغالب، أو تكون خاتمة للقصيدة، كما قد تظهر في ثناياها، وقد تواترت في (278) قصيدة، بنسبة (62.33٪).

واستلهام العنوان من أبيات القصيدة، أو من مطالعها يحقق أعلى رجات التواصل بين العنوان والنص، كما يزيد من قيمة التناص بين النثر في العنوان والمتن الشعري[1]، ومن ثمَّ فإن العنوان "ليس زائدة لغوية[2] ترصع به القصائد، وإنما هو عنصر من عناصرها انتزع من سياق الأبيات ليحيل المتلقي إلى معمار القصيدة، وإضاءة الأفكار في مقاماتها المتعددة، حتى يصير (العنوان) هو بؤرة القصيدة أو (القيمة) التي تدور حولها.

ويغدو بهذه السمة أداة مهمة في إنتاج الدلالات، والنظر في العناوين التي اعتمدها الجواهري في تسمية قصائده، يحيلنا إلى (الجملة الدلالية) بأبعادها الثلاثة (الإسناد، والوصف، والإضافة)، بوصفها الإنجاز الدلالي الذي يحققه (العنوان) في تكوينه البنائي، بأشكاله المختلفة.

ذلك أن البناء التركيبي لعنوان القصيدة، سواءً كان جملة أو شبه جملة، فإنه يفرز أنساقاً متعددة من الأبنية الدلالية والنحوية.

ويمكننا إدراك هذه الأبنية والأنساق من خلال الملاحقة الإحصائية التي أفضت إلى تكوين الجدول الآتي:

النسق البنائي	إسناد اسمي	إسناد فعلي	شبه جملة (جار ومجرور+ظرف)	أسلوب نداء	أدوات	مصادر	الإجمالي
عدد العناوين	271	37	72	59	3	3	446
نسبة التواتر	٪60.76	٪8.29	٪16.14	٪13.23	٪0.067	٪0.067	٪100

إن تجليات (العنونة) عند الجواهري، كما تلحظها في الجدول تأخذ أشكالاً متعددة من الأبنية والأنساق اللغوية، إذ تنتظم بحسب تواترها التراتبي في أربع صور من البنيات الأسلوبية وهي:

(1) ينظر: العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي – د. محمد فكري الجزار – الهيئة المصرية العامة للكتاب – 1998م، ص35.
(2) المرجع نفسه، ص35.

1 - الجملة الاسمية:

وقد شكلت (271) عنواناً، بأنماطها المتعددة، سواءً توافر فيها طرفا الإسناد، أو حذف أحدهما، وتواترت بنسبة (60.76٪).

ومن شواهدها:

- الأحاديث شجون[1].
- الأصيل في لبنان[2].
- أطياف بغداد[3].
- أنتم فكرتي[4].
- تنويمة الجياع[5].
- دمعة يثيرها الكمان[6].
- الرجعيون[7].
- سامراء[8].
- الصحراء في فجرها الموعود[9].

2 - الجملة الفعلية:

وقد ارتسمت ملامحها في (37) عنواناً، وتواترت بنسبة (8.29٪)، ومنها:

- آمنت بالحسين[10].
- أجبْ أيها القلب[11].

---

(1) الديوان: 1/ 211.

(2) المصدر نفسه: 2/ 415.

(3) المصدر نفسه: 3/ 385.

(4) المصدر نفسه: 4/ 187.

(5) المصدر نفسه: 3/ 311.

(6) المصدر نفسه: 2/ 209.

(7) المصدر نفسه: 1/ 391.

(8) المصدر نفسه: 2/ 238.

(9) المصدر نفسه: 5/ 159.

(10) الديوان: 3/ 129.

(11) المصدر نفسه: 2/ 339.

- أزحْ عن صدرك الزبدا[1].
- ألقتْ مراسيها الخطوب[2].
- أعيذكم من كذبتين[3].
- خلفتُ غاشية الخنوع[4].
- ناجيتُ قبرك[5].

3 – شبه الجملة:

وأسهمت في تشكيل (72) عنواناً، بنسبة (16.14٪)، ومنها:

- بعد السكوت[6].
- بعد العرس[7].
- على ذكرى الربيع[8].
- في سبيل الحكم[9].
- في السجن[10].
- في ذكرى الوثبة[11].

4 – أسلوب النداء:

وقد خصصنا له هذه المساحة، بوصفه يمثل ظاهرة أسلوبية لافتة في شعر الجواهري، سواءً في المتن الشعري، أم في العناوين، إذ تركب منها (59) عنواناً، وتواترت

---

(1) المصدر نفسه: 5/ 171.
(2) المصدر نفسه: 3/ 31.
(3) المصدر نفسه: 1/ 154.
(4) المصدر نفسه: 4/ 31.
(5) المصدر نفسه: 2/ 321.
(6) المصدر نفسه: 5/ 226.
(7) المصدر نفسه: 5/ 201.
(8) المصدر نفسه: 1/ 239.
(9) المصدر نفسه: 2/ 245.
(10) المصدر نفسه: 2/ 293.
(11) المصدر نفسه: 3/ 342.

بنسبة 13.23٪، ومنه: (أبا مهند)(1)، (أخي إلياس)(2)، (يا ابن الثمانين)(3)، (يا غريب الدار)(4)، (يا نديمي)(5).

ولعل هذا التفاوت الذي نلحظه في نسب التواتر بين الأبنية والأنساق التي رصدناها في الجدول السابق، راجع إلى طبيعة المعاني والقيم الدلالية التي تحققها في بناء الجملة الشعرية. ذلك أن ارتفاع نسبة تواتر الإسناد الاسمي (60.76٪) بين العناوين، مردّه إلى الوظيفة الدلالية التي تؤديها (الجملة الاسمية) وتتمثل في دلالة الثبوت والاستقرار، وهذه الوظيفة تعد سمة جوهرية في (العنوان)، بوصفه علامة ثابتة وسيمياء دالة على الاستقرار، فهو كالاسم للأعلام يمثل هويتها، ومعنى ذلك أن العنونة نظام ثابت تدور حوله مجرات متحركة في ثنايا النّص الشعري.

ولما كانت الإضافة علامة إسنادية في الاسم، فإن ذلك يعد مسوغاً كافياً وسراً من أسرار التفوق في تشكيل العناوين، إذ بلغت العناوين المستندة بالإضافة (95) عنواناً، بنسبة (21.30٪). وتلحق المجرورات بهذه القيم، إذ أن العناوين التي انتظمت في إطار المجرورات أو ما يسمى بـ(شبه الجملة) وعددها (72) عنواناً وتواترت بنسبة (16.24٪)، فإنها في الأصل جمل اسمية مقدرة في معظمها.

أما ضآلة المركب الفعلي في تشكيل (العنوان)، فمن الطبيعي أن تنخفض إلى (37) عنواناً بنسبة (8.29٪)، إذ أن العناوين هي دوال سيميائية ثابتة، تحيل المتلقي إلى النص، ومن ثمّ نلحظ اعتماده على (الفعل) حتى صار ظاهرة أسلوبية تغلب على البناء التركيبي في شعره، وقد ألمحنا إلى ذلك سابقاً، وإن غلبة الاسم في (العنوان) وهيمنة (الفعل) على البنية النصية في المتن الشعري، يمثل ضرباً من التفاعل البنائي، ويحقق التواشج الدلالي بين العنوان والنص.

---

(1) الديوان: 5/ 315.

(2) المصدر نفسه: 3/ 85

(3) المصدر نفسه: 5/ 291

(4) المصدر نفسه: 4/ 217

(5) المصدر نفسه: 4/ 249

1- آليات إنتاج (الجملة الدلالية) في العنوان:

تتحرك عناوين قصائد الجواهري على آلية الاشتغال الدلالي ذات الأبعاد الثلاثة: (الإسناد، والإضافة، والوصف)، وهي الآلية ذاتها، التي تتضافر عناصرها مجتمعة أو متفرقة لإنتاج (الجملة الدلالية)، وخلق الإيحائية في النص الشعري.

وإن إضاءة هذا النمط البنائي، والكشف عن أبعاده، في نظام (العنونة) عند الجواهري، يحيلنا إلى وظائف (العنوان) التي تؤسس وجودها في وعي الشاعر، وتتحول إلى قيم ودلالات تجسد سمات تجربته وتكشف منافذ رؤيته في تأسيس النص من جهة، وتوفر مساحة من أفق الاستجابة بين النص والمتلقي من جهة أخرى.

وتصبح (الجملة الدلالية) بهذه المعطيات هي المنجز الدلالي المتجاوز في الوظائف الشعرية التي يحققها (العنوان) وهي كما حددها جيرار جينيت تمثلت في: الإغراء، الإيحاء، الوصف والتعيين[1]، على نحو يعكس التواشج الدلالي بين (الجملة الدلالية) و(الوظيفة الشعرية) للعنونة.

ويبدو أن هذا التواشج قد تعمق في وعي الجواهري وصار جزءاً من حيوية الرؤية وبُعد التأمل في التعبير، على نحو يجعل "العنوان معها مجالاً لفيض اللاوعي وتفجرات الرؤى المعقدة في أعماق الشاعر"[2].

واستجابةً لهذا الوعي فقد اقتضت من الشاعر أيضاً "السّعي إلى كسر رتابة الأشياء وإدخالها في حالة من التجاوز للمألوف في التشكل والعلاقات، ونسقية العبارة، التي تذهب بالعنونة الشعرية إلى أقصى حالات الانزياح الدلالي"[3].

وإذا تفحصنا (العناوين) تبعاً لهذه القيم؛ فإننا واجدون رؤية جديدة وآفاق تعبير مجاوزة في تجربة (الجواهري) "ينهض بها نزوعه نحو شيء من الرفض والنيل من الواقع من خلال السخرية منه وإدانته"[4].

وتلتمع رؤيته عبر آليات (الإسناد) و(الإضافة) و(الوصف)، فقد اعتمدها لتحقيق التجاوز الإبداعي في تشكيل (العناوين) وإنتاج الجمل الدلالية ذات المحمول الدلالي الإيحائي.

ويبدو أن (الإسناد) قد نال الحظ الأوفر من إنتاج الدلالات في العناوين، ويكمن التجاوز في هذه الآلية، اعتماد الشاعر على الجمل الاسمية الخبرية، إذ تشكل منها (271) عنواناً بنسبة

(1) ينظر: السيموطيقا والعنونة – د. جميل حمداوي – مجلة عالم الفكر – مج25 – الكويت 1997م، ص10.

(2) عشبة آزال – د. علي حداد، ص131.

(3) المرجع نفسه، ص131.

(4) المرجع نفسه، ص124.

(60.76٪)، وهي في ذلك تتمسك باسميتها، لتخلق تكويناً دلالياً ذا طبيعة ثبوتية مستقرة عندما تبثه من (شيفرات) المعنى القابع في كينونة الاسمية، التي تختلف عن الفاعلية وهي تحمل سماتها الزمانية والحركية[1]، وهو ما ألمحنا إليها سلفاً.

ويبرز التجاوز في بنية (العناوين) ذات الإسناد الاسمي، في تحولها من أبنية نحوية، إلى صيغ ترميزية يلفها الغموض، وهو مكمن الخصوصية ومناط التأثير في بنائها، ومن ذلك: (آهات)[2]، (الأوباش)[3]، (النباشون)[4]، (الرجعيون)[5]، (السّاقي)[6]، (الراعي)[7]، (صياد)[8]، (المحرقة)[9]، (عريانة)[10]، (النزغة)[11]، (النفثة)[12]، (النقمة)[13].

ويمثل (الحذف) أحد خصائصها الأسلوبية، إذ أسهم حذف (المسند إليه) – إلى حد كبير– في تحويلها الرمزي، وخلق الطاقة الإيحائية في هذا التجاوز؛ لتصبح (العناوين) عبر آليات الإسناد حقلاً خصباً لنمو الدلالات، وتحقيق الوظيفة الشعرية من حيث الإغراء أم الإيحاء أو البناء الجمالي.

ويظل (العنوان) بهذه الصيغ البنائية اقتصاداً لغوياً يختزن الكثير من القيم والدلالات، وهو في الوقت نفسه يعكس خصائص الرؤية الواقعية التي اتسم بها شعر الجواهري، إذ عبرت عن آمال وآلام (الذات) في تعاملها مع (الآخر)، وقدمت في ذلك أشكالاً من المعاناة والإحباط والمتناقضات التي شهدها الشاعر في واقعه.

إن هذا النسق من البناء يؤشر لنسقين آخرين، يمثلان امتداداً متطوراً في الرؤية وتشكيل العنوانات، وهما: (الإضافة)، و(الوصف)، على نحو يعكس التواشج الدلالي بين الأنساق الثلاثة، إذ

---

(1) عشبة آزال – د. علي حداد، ص120.

(2) الديوان: 5/ 121.

(3) المصدر نفسه: 2/ 69.

(4) المصدر نفسه: 4/ 27.

(5) المصدر نفسه: 1/ 391.

(6) المصدر نفسه: 1/ 238.

(7) المصدر نفسه: 3/ 403.

(8) المصدر نفسه: 2/ 359.

(9) المصدر نفسه: 2/ 101.

(10) المصدر نفسه: 2/ 123.

(11) المصدر نفسه: 1/ 399.

(12) المصدر نفسه: 1/ 333.

(13) المصدر نفسه: 1/ 143.

يغلب عليها حذف (المسند إليه) ويصبح (العنوان) جملة خبرية، قائمة على استحضار ضمائر الغائب (هو، هي، هما، هم) أو أسماء الإشارة (هذا، هذه، هذان، هاتان، هؤلاء)، غير أن قيمته الدلالية والنفسية، كامنة في الإضافة أو الوصف، ويغدو مناط التأمل في المركب الاسمي.

لقد شكلت (الإضافة) (95) عنواناً، وتواترت بنسبة (21.30٪)، وذلك يعكس حضورها الفاعل في المنجز الشعري لدى الجواهري، ويجعلها تؤسس لقيمة دلالية ثابتة، "وهوية تسمية غير قابلة للتبدل، عبر تواصل الانشداد إلى قيمتها الدلالية"[1] التي تنتجها الإضافة، ومنها العنوانات الآتية: (أكلة الثريد)[2]، (أنغام الخطوب)[3]، (لغة الثياب)[4]، (قفص العظام)[5]، (جناية الأماني)[6]، (ثورة الوجدان)[7]، (تنويمة الجياع)[8].

وتكمن دلالة (العناوين) في (المضاف إليه)، إذ تغلب عليه الصيغ الاستعارية، وفي ذلك مجاوزة للنسق التعبيري المألوف، وهذه الممارسة تسهم في نقل العنوان من المباشرة والتقريرية إلى الإثارة والإيحائية.

وأما (الوصف) فحظه من تشكيل (العناوين) أقل من سابقيه، فقد تمظهر في (43) عنواناً بنسبة (9.64٪)، إلا أن له قيمته الدلالية والجمالية أيضاً، بوصفه معبراً عن خاصيات نفسية، تعكس معاناة (الذات) وتأزمها النفسي، ومن تلك العناوين: (الأدب الصارخ)[9]، (اليأس المنشود)[10]، (الشاعر المقبور)[11]، (الشاعر الجبار)[12]، (الشاعر السليب)[13]، (الشباب المر)[1]، (الغضب الخلاق)[2]، (الفرات الطاغي)[3]، (المجلس المفجوع)[4].

---

(1) عشبة آزال – د. علي حداد – ص120.

(2) الديوان: 2/ 346.

(3) المصدر نفسه: 2/ 194.

(4) المصدر نفسه: 5/ 205.

(5) المصدر نفسه: 3/ 319.

(6) المصدر نفسه: 1/ 85.

(7) المصدر نفسه: 1/ 355.

(8) المصدر نفسه: 3/ 311.

(9) المصدر نفسه: 1/ 369

(10) المصدر نفسه: 3/ 89.

(11) المصدر نفسه: 1/ 168.

(12) المصدر نفسه: 2/ 259

(13) المصدر نفسه: 1/ 152

وعلى أساس هذه المعطيات فإن مركز الثقل الشعوري وإنتاج (الجملة الدلالية) في النسقين الأخيرين (الإضافة)، و(الوصف) يكمن في مظاهر التجاوز الناشئ عن حالتين من التشكيل النحوي، هما:

- حذف المسند إليه.
- المضاف إليه في الإضافة أو (الصفة) في نسق الوصف.

ومع أن غياب المسند إليه "لا يؤثر كثيراً على مستوى الدلالة العامة، بسبب سهولة تأويل المحذوف، والإحالة إليه عبر المذكور"[5]، إلا أنه يمثل تجاوزاً إبداعياً، ينأى بالتعبير عن المباشرة، ويلف التراكيب بغلالة تعبيرية ترميزية، كما تسهم الإضافات أو الصفات المجازية في خلق هذه الدلالات، وإضفاء الحيوية على العناوين.

وفي مستوى (الإضافة) نجد معظم العناوين، تبدأ باسم نكرة ويتم تعريفه لاحقاً، وذلك يؤشر لمسألتين مهمتين[6]:

الأولى: أن التنكير يفتح كوى تأويلية متسقة، تثير المتلقي نحو آفاق الجملة الدلالية، بأبعادها النفسية والإيحائية.

الأخرى: أن ارتباط التنكير بالاسم، يمثل تجاوزاً في البناء، بوصفه يجمع بين المتضادين، ومن ثم فهو يكسر أفق التوقع لدى القارئ ويحقق المفاجأة في التعبير، لاسيما فيما ينشأ عن المتخيل الشعري لحالات حذف (المسند إليه) وذهابه إلى أسماء الإشارة (هذا ، هذه، هؤلاء)، أو ضمائر الغائب لسد الفراغ المحذوف.

ويستوقفنا أسلوب آخر، من أساليب بناء العنوانات، ويتمثل في أسلوب (النداء)، الذي يشيع بوفرة صراحة أو مقدراً، إذ أسهم في تشكيل (59) عنواناً، وتواتر بنسبة (13.23٪) على نحو يعكس حالةً من الاستدعاء الدرامي للشخصيات والعناصر المحسوسة والمعنوية، التي استحضرها، مثل (أبا مهند)[7]، (أخي إلياس)[8]، (أخي جعفر)[1]، (يا ابن الثمانين)[2]، (يا أم عوف)[3]، (يا خمرتي)[4]، (يا

---

(1) المصدر نفسه: 1/ 135
(2) المصدر نفسه: 5/ 297
(3) المصدر نفسه: 2/ 241
(4) المصدر نفسه: 2/ 17
(5) خصائص الأسلوب في شعر الجواهري – سهام قنبر – ص362.
(6) ينظر: عشبة آزال – د. علي حداد – ص121.
(7) الديوان: 5/ 315.
(8) المصدر نفسه: 3/ 85

(يا خيالي)[5]، (يا غريب الدار)[6]، (يا نديمي)[7]، حتى غدت مؤشرات لغوية، لبناء سردي، تفصح عنه القصائد في سياق التعبير عن العلاقة بين (الذّات) و(الآخر)، بالرغم من قيمة التصريح التي يحققها النداء عند استدعاء المنادى واستحضارها من الواقع، إلاّ أنها في العنوان تؤدي وظيفة ترميزية أيضاً، ينقلها السياق من شخصيات واقعية إلى رموز وأقنعة، تجسد القيم والمبادئ التي تؤمن بها (الذات)، بل إنها ترسم المواقف والعلاقات بنوعٍ من الدرامية التي تكسر أفق التوقع وتحقق التجاوز الإبداعي في مفاجأة المتلقي.

وتأسيساً على ما سبق من معطيات، يمكن القول: بأن (العنوان) في شعر الجواهري يعد (جملة دلالية) بامتياز، بوصفه قائماً على رؤية متجاوزة تخترق المألوف من التشكل، وتنأى بالتعبير عن المباشرة والخطابية، إلى صيغة إيحائية، وعلامة سيميائية، تنحرف بالدلالة والسياق المعجمي، لتخلق عمقها الشعوري الخاص، حتى غدا (العنوان) حسب قول علي حداد تشكيلاً مثيراً[8].

رابعاً: خصائص بناء الجملة الشعرية:

إن ما توافرت عليه (الجملة الدلالية) من قيم ودلالات بفعل الانتظام المثالي بين (الإسناد) و(الوصف) و(الإضافة) يمثل ملمحاً إبداعياً من ملامح البناء التركيبي لدى الجواهري. وما تكتنزه (الجملة الشعرية) من خصائص لغوية وسماتٍ بلاغية، يظل محكوماً بالتأمل العميق لمعطيات الشاعر وقيمه اللغوية التي اعتمدها في النسيج البنائي، من حيث تنظيم المفردات والصيغ وتوزيعها في إطار (الجملة) و(العبارة)، والبيت الشعري الواحد، وما يحتمله هذا التنظيم من قيم ودلالات إيحائية، يمتد لنسغ حيويتها، على مستوى القصيدة أو النص الشعري.

وتمنحنا حالة التأمل في شعر الجواهري إحساساً متنامياً وقناعة أكيدة، بأن الشاعر قد اعتمد في نسيجه الشعري رؤية مركزة وبصيرة نافذة، اعتملت في دواخله قيم السبك ولوازم الإبداع والابتكار، إذ

---

(1) المصدر نفسه: 3/ 153

(2) المصدر نفسه: 5/ 291

(3) الديوان: 4/ 11

(4) المصدر نفسه: 1/ 52

(5) المصدر نفسه: 4/ 308

(6) المصدر نفسه: 4/ 217

(7) المصدر نفسه: 4/ 249

(8) عشبة آزال – د. علي حداد – ص137.

أن ما بدا عليه النسيج التركيبي من تناغم بين الصيغ والمفردات في إطار (الجملة الشعرية) وتناسق في الأجزاء، على مستوى البيت الشعري الواحد، يعكس تفوقاً في الأداء وانسجاماً في البناء.

ولعل ما اشترطه النقاد والبلاغيون من قيم خاصة تؤهل العمل الفني لتحقيق الإبداع تتوافر عليه (الجملة الشعرية) لدى الجواهري، وهي الكلام على صورة مخصوصة من النظم، وأن يتوفر فيه لفظ حامل، ومعنى قائم ورباط لهما ناظم[1]، أو بحسب الجرجاني "وضع الكلام على طريقة معلومة وحصوله على صورة من التأليف مخصوصة، بحيث تقع الألفاظ مرتبة على المعاني المرتبة في النفس"[2]، و"تعليق بعضها ببعض، وجعل بعضها بسبب من بعض"[3]، إذ ليس الغرض بنظم الكلم كما يذهب الجرجاني نفسه "أن توالت ألفاظها في النطق، بل أن تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل"[4].

وغدت هذه الاشتراطات هي القواعد والأسس التي يكتسب النظم الشعري بموجبها ماهيته ويحقق من خلالها قيمه الفكرية واللغوية والإبداعية.

ولما كانت (الجملة الشعرية) تمثل النواة في البنية التركيبية، فإن تحقيق أسمى درجات البلاغة والإبداع في شعر الجواهري، يشع من خلالها، الأمر الذي يدفعنا إلى فحص بنيتها، على أن جهدنا سيتركز حول رصد القيم والخصائص التركيبية التي حققت مستوى مخصوص من (التجاوز). وقد غدت في تصور الإمام الجرجاني على وجه التحديد منطلقات، لها فاعليتها في النظم، وقيمتها في إضاءة النصوص الشعرية. والمتأمل فيما ذهب إليه الجرجاني من عبارات وآراء، في سياق بلورة نظرية (النظم)، يجدها تدور حول أربعة مدارات فنية في تحليل النص الشعري وهي:

- **التأليف**: حصول الكلام على "صورة من التأليف مخصوصة"[5]، ويتحصل في المفردات والأصوات.
- **التعليق**: ويعني "تعليق الكلم بعضها ببعض، وجعل بعضها بسبب من بعض"[1]، ويدرس مستوى الارتباط بين الصيغ والمفردات، والعلاقات التي تربطها على مستوى الجملة الشعرية.

---

(1) ينظر: بيان إعجاز القرآن – أبو سليمان الخطابي – (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن) – تحقيق/ محمد خلف الله، محمد زغلول – دار المعارف – مصر، ص24.

(2) دلائل الإعجاز – عبدالقاهر الجرجاني، ص35.

(3) المصدر نفسه، ص5.

(4) المصدر نفسه، ص41.

(5) الدلائل – الجرجاني، ص35.

- الترتيب: ويقتضي وضع الكلام على طريقة معلومة، بحيث تقع الألفاظ مرتبة على المعاني المرتبة في النفس[2]. وتشمل الرتبة والتقديم والتأخير بين العناصر اللغوية، من جهة وبين عناصر الإسناد والتناوب بينهما من جهة أخرى.
- التناسق: وهو مستوى يقوم على ما قبله من إجراءات تركيبية، على مستوى التأليف والتعليق والترتيب، ويحقق النص الشعري بموجبه اتساقاً والتاماً وإتقاناً وإحكاماً[3]. إذ ليس الغرض من نظم الجملة أن توالت ألفاظها في النطق، بل أن تناسقت دلالتها، وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل[4].

إن حال الشاعر في تعامله مع اللغة والنظم، وفق هذه القواعد، كحال الصَّائغ في صوغ الذهب والفضة، إذ يأخذ قطعاً متفرقة من الذهب أو من الفضة ويذيب بعضها في بعض، حتى تصير سبيكة واحدة، لها قوامها وكيانها الموحد، فإذا حاولت قطع إحدى هذه القواعد أو إغفالها، كنت كمن يكسر الحلقة ويفصم السوار[5]، وتجري هذه القيمة على الصيغ والمفردات في أدق تفاصيلها.

وعلى هذا المبدأ، فإن مقاربتنا لهذه المصطلحات[6] تعد محاولة من لدنا لدراسة النص الإبداعي وتحليله، ومن ثم فإن هذه المقاربة تعد خطوة، لسبر أغوار النص الشعري واستجلاء خصائصه الأسلوبية.

أولاً: التأليف:

التأليف ضرب من النسج وجنس من النظم الوظيفي، المؤسس على قاعدة الطبع[7]، يعمد إليه الناظم حين يشعر بالحاجة إلى التعبير عن أفكاره ومبادئه، قوامه المفردات وغايته تحقيق الفضيلة والتأثير في السَّامع.

ومعنى ذلك أن التأليف، صناعة لفظية[8]، وعملية تتكامل في انتظامها ظروف الحال ومقتضيات المقام، وتجري على مرحلتين[9]:

الأولى: انتقاء المفردات من المخزون اللغوي، واختبار صحتها وسلامتها اللغوية والتعبيرية.

الثانية : نسج ما تم اختياره، وذلك بضم كلمة إلى كلمة وبناء لفظة على لفظة[10]، حتى يبلغ البناء تمامه، ويستوفي حقه من الرصف.

---

(1) المصدر نفسه، ص5.
(2) المصدر نفسه، ص35.
(3) المصدر نفسه، ص32.
(4) المصدر نفسه، ص41.
(5) ينظر: دلائل الإعجاز، ص316.
(6) المصدر نفسه،ص317.
(7) المثل السائر – ابن الأثير، 1/ 210.
(8) ينظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء – حازم القرطاجي، ص199.
(9) ينظر: مشاهد الطبيعة في القرآن الكريم، ص110.
(10) دلائل الإعجاز – عبدالقاهر الجرجاني، ص35.

ويجري التأليف في العمل الشعري، على مبادئ نقدية واضحة وقواعد لغوية خاصة، تقتضي تباعد المخارج في الأصوات، وتجاور المتناظرات، وملائمة الألفاظ لمعانيها، بوصفها أهم الأسس المسوغة لعملية الانتظام والتأليف(1).

ولعل القصد من ذلك هو جريان التأليف وفق مجاري الكلام عند العرب، فصاحة وسلامة تركيب، فيما يخص المواصفات اللغوية والدلالية، وعلى هذه الأسس، ينجز الشاعر أو المؤلف مهمته الأولى في سياق عملية (النظم) وتوفير المادة ولوازم الارتباط، ومحاولة التأليف وفق هذا النسق المثالي، للعمل الأدبي.

ومعنى ذلك أن اقتفاء أثر القواعد اللغوية والالتزام بالأصول البلاغية، أو الخروج عنها لمقاصد جمالية، يعد تجاوزاً لإنجاز الوظيفة الشعرية وإنتاج الدلالة الإيحائية في أسمى درجاتها، إذ يغدو التجاوز في هذا السياق، مظهراً إبداعياً ووسيلة ترفع من قيمة النص وتعلي من شأن الأسلوب الشعري.

ويمكننا اختبار هذا النسق وتقدير مدى الترابط بين المفردات، وسلامتها اللغوية من خلال مجموعة من الخصائص التي ظفرنا بها في سياق التأمل والملاحظة، وهي كالآتي:

1 - تخير الألفاظ ذات النغم الموسيقي:

إن مما يسوغ الحكم بهذه الخاصية في شعر الجواهري هو التلاؤم بين المخارج الصوتية على مستوى المفردة الواحدة، وما يجاورها، وجريان الألفاظ مجرى الروي، يضاف إلى ذلك تحرير المفردات من الثقل الصوتي، والمفاضلة بين الكلمات، يقول الجواهري في قصيدة (أرح ركابك):

1- يا سامر الحيِّ بي شوق يرمضني ... إلى اللدّات، إلى النجوى إلى السَّمرِ(2)
2- يا سامر الحي بي داءٌ من الضَّجر ... عاصاه حتى رنينُ الكأسِ والوترِ
3- لا أدعي سهر العشاق يشبعُهمْ ... يا سامر الحي بي جوع إلى السهرِ
4- يا سامر الحي حتى الهمُّ من دأبٍ ... عليه آب إلى ضربٍ من الخدرِ
5- يا سامر الحي إن الدهر ذو عجبٍ ... أعيت مذاهبُه الجلى على الفكرِ
6- كأن نعماءه حبلى بأبوسه ... من ساعة الصفو تأتي ساعة الكدر(3)

---

(1) ينظر: اللغة العربية (معناها ومبناها) – د. تمام حسّان – دار الثقافة – الدار البيضاء – المغرب، ص269.

(2) يرمضني: يحرقني. اللدات: جمع لدة، وهو قرينك في السن.

(3) الديوان: 4/ 368.

إن هذه التموجات الصوتية التي ندركها بالحس السمعي من خلال حركة المفردات ورقتها، لم تكن لتؤتي فاعليتها وثمرتها الموسيقية إلاّ بفعل الامتداد والعلو والانخفاض والتقسيمات الصوتية الناشئة عن ترابط المفردات وطريقة توزيعها، إذ نلمس تلاؤماً بين المخارج الصوتية على مستوى المفردات وما يجاورها، فلا معاظلة بين الحروف من حيث تكرارها وتقارب مخارجها، ولا معاظلة بين المفردات من حيث تكرار الألفاظ من جنس واحد، أو توظيف المصادر الثقيلة ومنها الخماسية والسداسية التي يثقل الكلام بها، لاسيما إذ تقاربت فيها المخارج. ويمكننا استبصار البيتين (1، 2)، كما يأتي:

يَا سَامِرَ الْحَيِّ بِيْ شَوْقٌ يُرَمِّضُنِيْ

إِلَىْ لِلَذَّاتِ إِلَىْ لِنَجْوَىْ إِلَىْ سَمَرِ

يَا سَامِرَ لْحَيِّ بِيْ دَاءٌ مِنَ ضَجَرِ



إن التوزيع الصوتي للحروف ليس صنعة بقدر ما ينشأ عن الطبع، غير أن رصف المفردات ومجاورتها على النحو الذي بدت عليه في مساحة الأبيات، يدل على الاحتراف والصنعة، وحسن التأليف، إذ استطاع أن يحقق التلاؤم والانسجام بين المفردات، وأصوات الحروف، من حيث إحداث التنوع بين الحركة والسكون والجهور والمهموس، ثم تساوق الألفاظ ومعانيها، سواءً في الإسناد أو الوصف أو الإضافة.

ويبدو أن اعتماد حرف (الراء) روياً في القوافي له دور في اختيار المفردات، التي تتوافر على حرف (الراء)، وهي ظاهرة لافتة للنظر في شعر الجواهري، وهو ما نلحظه في الأبيات السابقة، منذ عنوانها، إذ تكرر حرف (الراء) فيه مرتين، كما ورد (الراء) في (17) مرة من مجموع (45) كلمة، وهذه نوع من التكثيف تتجلى فيه خصوصية الحرف ودلالة الصوت المجهور لزيادة الطاقة الإيقاعية والإيحائية معاً.

ويجري على هذا النمط قوله من قصيدة (الأرض والفقر):

أوقد من الحق للداجين نبراساً ... واقرع لإيقاظ أهل الكهف أجراسا
واعط اليراع كما عوّدت حرمته ... واملأ بما يخلدُ القرطاس قرطاسا
يا منصف الناس في هم وفي ألم ... أمعن – لك الخير- فيما ينفع الناسا[1]

وفي هذه الأبيات تتجلى مادة الصوت بوصفها مظهراً للانفعال النفسي وهو بطبيعته، يرجع إلى سبب في تنويع الصوت، ذلك أن المقام النفسي في الأبيات السابقة، كان هادئاً، تتجلى فيه مناجاة الذات، كما هو ماثل في عنوان القصيدة (أرح ركابك)، فاتخذ من (الراء) – هنا – صوتاً ذلقياً محكماً من طرف اللسان والشفة، فاكتسب سمة (التكرير) وهي ارتعاد رأس اللسان عند النطق بحرف الراء فقط، في حين اعتمد في مقام السخط وهيجان الذات حرف (السين) وتنزلت أصوات الحروف منزلة النبرات الموسيقية، فتداخلت خواصها واجتمعت صفاتها في إطار الكلمات، حتى لكأننا أمام قطعة موسيقية، وذلك يرجع إلى حسن التأليف.

2- التنوع في المفردات:

من الخصائص الأسلوبية التي لا تخطئها الباصرة، وتجود بها الأقلام الناقدة في سياق الكشف عن مقومات الإبداع في شعر الجواهري، هي خاصية (التنوع) في التعبير أو ما يسمونه بالثراء اللغوي، وقد ألمحنا إلى هذه السمة في مباحث سابقة، غير أن ما يهمنا في سياق (التأليف) هو التنوع في المفردات على مستوى القصيدة الواحدة.

---

(1) الديوان: 4/ 21.

ويبدو أن هذه الخاصية تكتسب قيمتها الأسلوبية، لارتباطها بالقصائد الطوال، إذ أن طول القصيدة أحياناً يفقد القول الشعري قيمته التعبيرية والدلالية، بفعل المفردات المكرورة؛ ومن ثمَّ فإن طول القصيدة يتطلب ثراءً لغوياً وتنوعاً أسلوبياً يمنحانه الديمومة والفاعلية في الأداء.

لقد حقق شعر الجواهري من هذه الخاصية درجة عالية من التنوع، سواءً على مستوى التعبير أم التصوير أم الإيقاع، ولا غرو في ذلك إذ يتمتع الشاعر بأفق واسع من الثقافة والاطلاع. وقد تناولنا ذلك في الفصل الأول.

ويمكننا الكشف عن هذه الخاصية ومستوى تحققها في شعر الجواهري، من خلال استعراض إحدى القصائد الطوال، ولتكن قصيدته (الدالية) الشهيرة، التي ألقاها في مهرجان الشعر ببغداد في شهر نيسان عام 1969م بعنوان (يا ابن الفراتين)[1]، وهي قصيدة مطولة احتوت (164) بيتاً، موزعة على (13) مقطعاً، تتراوح المقاطع بين (3-22) بيتاً، الأمر الذي يدفعنا إلى تجاوز فكرة المقاطع، واعتماد عينة مكونة من (58) بيتاً وهي ثلث القصيدة، يقول فيها:

يا ابن الفراتين لا تحزن لنازلةٍ	أغلى من النازلات الحزنُ والكمدُ
دوح الرجولة لا تلوي الرياح به	لكن تُنفّضُ أوراقاً وتختضد
ولا تلذ بتعلات مسوّفةٍ	ولا يكتفك صبرٌ حبله مَسَد
فما التأسي إذا لم ينف عنك أسىً	وما التجلد إن لم ينفع الجلد
لم يبق أمسكَ من عُقبى يَلَذُّ بها	يوماك إن شقيق الطارف التلد
وخل نفسك تجرر من أعنتها	رسلاً تُراوح أو تشتد أو تخد
فإن أفظع ما في الكون مضطهداً	خوالجٌ في حنايا الصدر تُضطهد
وما ضمانةُ قول لا شفيعَ له	من الضمير ولا من ذمة سَنَد
ولا تحاور بما استصفيتَ مُعتقداً	ولا بكيفَ ومَاذا رُحت تعتقد
ولا تغالِطْ فقد أغناك زخرفة	من قبل ألفين فيما صاغه لُبَدُ
لا تقترحْ جنس مولود وصورته	وخلّها حرةٌ تأتي بما تِلد
وقل مقالة صدق أنت صاحبُها	لا تستمينُ ولا تخشى ولا تعد
وما تخاف، وما ترجو وقد دَلَفت	سبعون مثل خيول السّبق تطرد
لا تُرهقِ الدهرَ عَتباً أو مخاصمةً	ففي دمائك خصمٌ كله لدد
ركبت أثباجَ بحر جُنَّ عاصفُهُ	ليلاً، فنوتيه بالنجم يعتضد

(1) ينظر: الديوان: 4/ 387.

في ذُروة المــوج لا يُـصبيك منحـدرٌ / ولا يروقُــك منـه سـاحلٌ نجِـد
أم استضافت عُيوني في الكرى شَبحاً / بـه تلاحـم أمسٌ مُشرق وغـد
ناشدته وعلى أثوابه عَلَقٌ / من الدماء، ومن حتاتها زرد
ووجهه كشُعاع الفجر منطلقٌ / وعينه كوميض الجمر تتقد
وفيه تأليفةٌ من هيكلٍ عَجبٍ / فيه الحمامة جنب النسر تتحد
أنا ابن كوفتك الحمراءُ لي طلبٌ / بها، وإن طاح من أركانه عمد
جوارُ كوخِك لا ماءٌ ولا شجرٌ / ولصق روحك لا مال، ولا ضفد
ولا شكاةٌ أيشكو السيفُ منجرداً؟ / لا يُخلق السيف إلا وهو منجرد
خبّتْ بنا فارعاتُ الجو نُوسِعُها / ذرعاً، وخبّت بك الزيافة الأجد

* * *

فكن أبا الطيبْ الجبار لي مدداً / ولي بما صُغتَ من جبارةٌ مدد
يا شاغل الدهر أجيالاً وأحقبة / ومتعب الناس من ذمّوا ومن حمِدوا
ويا معرّي أطباع وما خبأت / ويا محطم أصنام ومن عبدوا
على الوجوه مشت أكذوبة عرض / وقرّ تحت الخلودِ الجوهرُ النَّكد
الغائصون إلى الأذقان في وحلٍ / ويزعمون رياءً أنهم سَعِدوا
أقسمتُ أنك عملاقٌ به غلق / لا الأرض عن سره تُنبي ولا اللّحد
يدٌ لفاتك كانت آلةٌ رُفعتْ / وراءها خُبِّئتْ من آخرين يد
تتطلّبها لتُخفي من ذكاوتها / أسطورة لم ترُق حتى لمن بَلِدوا
أبا محسّدٌ دنيا رُخْتَ تمْخضها / فما تلقّفُ إلا ما نفى الزبدُ
أشرِفْ عليها تجِدْها مثلما تُركت / كأنها من رُسوخٍ مثقلٍ أُحُدُ
أحكمةٌ أم وقاراً أم مكابرة / لم يدر ذلك إلا الواحدُ الصمد
تبني، وتهدم ما تبني، كما انتقعت / خرقاء يُعكس ما حاكت ويطرد
مشت بها جاهلياتٌ، وعنجهةٌ / ولاث منها النفوس الثأرُ والقود
ألف مضت وأبن عبادْ بها أحدٌ / واليوم ألف ابن عبادْ ولا أحد
وكان إن لم تهبهُ مِدحةٌ حرداً / واليوم من تغتلي في مدحه حرد
وكان كافورٌ فرداً تستقيم له / واليوم شتى كوافيرٌ وننفرد
على الهوامش أصفارٌ مُجمّدةٌ / كما تراكم حول الحافة الجمد

فـــذو العقيـــدة مـــشتومٌ ومـــتَّهمٌ
وذو المواهـــب محـــروم ومـــضطهد

إن يـسكتوا يخطـف الخفـاش نـورهمُ
ويـــسمعون بـــذاءات إذا انتقـــدوا

نحـن الغريـران في دنيـا بهـا صـببٌ
في المعطيـات بنـا عـن مثلـه صُـعُد

رغـــادةٌ وأدْقـــاعٌ قـــسمةٌ ضَـــنَكٌ
ضـيزى لمـن زرعـوا فيهـا ومـن حـصدوا

حتـــى انبَرَينـــا فجئناهـــا بثالثـــة
إن الـشقاء إذا اسـتعلى هـو الرغـد

* * *

وقائـل لـو أرخـت الـشعر قافيـة
بهـا عروقـك راحـت وهـي تُفتـصد

عـضت جبينـك أعـراقٌ مغـضنة
وطـاف في وجنتيـك الجهـد والـسُّهد

ولـو تخلـصت مـن "دال" وإخوتهـا
وراءهـا راحـت "الـدالات" تحتـشد

أريتُـه أن بـي مـن أمرهـا عجبـاً
فـلا صـدودٌ ولا بعـدٌ ولا صـدد

غرائـب ورحـابُ الأرض مُطـرحٌ
وشـرد، وقلـوبُ الخلـق مُتـسد

تـدنوا وتبعـد مـن تلقـاء فطرتهـا
خـلاف مـا عودتـه الأنـس الخُـرُد

توقـد الـنفسُ إذ تُـشتف طلعتهـا
وتـستحيل رمـاداً حـين تفتقـد

ويـرقص القلـب في أضـلاعه طربـاً
بهـا، وتمـشي علـى مَهْـل وتتئـد

حرفـاً تراهـا مـشى في طيـه نغـم
وفكـرةٌ بخيـال ملـهم تقـد

بينـا أراهـا محاريبـاً مقدّسـة
بهـا تجـسد إيمـانٌ ومعتقـد

عمـر النجـوم مـسافات وأقيـسة
وعمرهـا وهـي في ريعانهـا أبـد

لم يجـز غـر القـوافي مـن لهـا نـذروا
نفوسـهم، وإن اشـتطوا وإن جهـدوا

فكـل مـا وهبوهـا أنهـا عمـرت
وبعـض مـا وَهَبـتهم أنهـم خلّـدوا

* * *

خبّعـت للنشـر في بغـداد مـؤتمرٌ
يُزهـى، وأن نـديّ الـشعر محتـشد

وأنّ مـن مـشرقِ الفُـصحى ومغربهـا
زُهـرُ النجـوم علـى الـشطين تنتـضد

فقلـتُ ليـت نـديُّ الحـب يجمعُنـا
سِـيّانِ مُقـتربٌ منـه ومبتعِـد

إن التأمل في هذا النموذج/ العينة، يمنحنا القدرة على إدراك خاصية (التنوع) في المفردات، إذ لم نحص من الألفاظ المتكررة سوى (53) كلمة من مجموع (396) كلمة، أي بنسبة 13٪، على أن الكلمة

في مقياسنا هي كل لفظ له أصل معجمي، ومن ثم فقد أغفلنا الأفعال الناسخة والناقصة والجامدة، والأعداد والظروف والأدوات والحروف، أما الألفاظ المكررة فهي كالآتي:

1 - (النازلة، النازلات)، و(تحزن، الحزن) في قوله:

يا ابن الفراتين لا (تحزن) (لنازلةٍ) أغلى من (النازلات) (الحزن) والكمدُ

2 – (التجلُّد ، الجلد):

فما التأسي إذا لم يَنْفِ عنك أسىً وما (التجلُّد) إن لم ينفع (الجلَدُ)

3 – (مضطهداً ، تضطهدُ ، مضطهدُ)

فإن أفظعَ ما في الكون (مضطهداً) خوالجٌ في حنايا الصَّدر (تضطهدُ)

فذو العقيدة مشتومٌ ومتهمٌ وذو المواهب محروم و(مضطهدُ)

4 – (معتقداً ، تعتقد)، (رحت ، راحت)، (أرحت، راحت)، (دال، الدالات):

ولا تحاور بما استعفيت (معتقداً) ولا بـ(كيفَ) و(ماذا) (رُحت) (تعتقد)

ولو تخلّصت من (دال) وإخوتها وراءها (راحت) (الدالات) تحتشد

وقائل لو أرحت الشعر قافية بها عروقك راحت وهي تفتصد

5 – (أمس ، أمسٌ):

(أمس) استضافت عيوني في الكرى شبَحاً به تلاحمَ (أمسٌ) مشرق وغد

6 – (شكاة ، أيشكو)، (منجرداً ، منجرد) ، (خبَّت):

ولا (شكاةٌ) (أيشكو) السيفُ منجرداً؟ لا يُخلق السيف إلا وهو منجرد

(خبّت) بنا فارعاتُ الجو نُوسِعُها ذرعاً، و(خبّت) بك الزيّافة الأُجد

7 – (مدداً ، مدد):

فكن أبا (الطيب) الجبار لي (مدداً) ولي بما صُغتَ من (جبارة) (مدد)

8 – (تبني ، تبني)، (أحد ، أحد)، (ابن عباد):

(تبني)، وتهدم ما (تبني)، كما انتقعت خرقاء يُعكس ما حاكت ويُطرد

ألـف مـضت و(أبـن عبـاد) بهـا أحـدٌ   واليـوم ألـف (أبـن عبـاد) ولا (أحـد)

9 – (مدحةً ، مدحه)، (حرداً ، حرد):

وكـان إن لم (تهبـه) (مدحـةً حـرداً)   واليـوم مـن تعتلـي في (مدحـه حـرد)

10 – (كافور ، كوافير) ، (فرداً ، تنفرد):

وكـان كُـافورٌ (فـرداً) تـستقيم لـه   واليـوم شـتى (كُـوافير) و(تنفـرد)

11 – (مجمدةٌ ، الجمَدُ):

علـى الهـوامش أصـفارٌ (مُجمّـدةٌ)   كمـا تـراكم حـول الحافـة (الجمـدُ)

12 – (صدود ، صدد):

أريتُـه أن بـي مـن أمرهـا عجبـاً   فـلا (صـدودٌ) ولا بعـدٌ ولا (صـددُ)

13 – (تمشي ، مشى):

ويـرقص القلـب في أضـلاعه طربـاً   بهـا، و(تمـشي) علـى مَهْـل وتتئـد

حرفـاً تراهـا (مـشى) في طيـه نغـم   وفكـرةٌ بخيـال ملـهم تقـد

14 – (تراها ، أراها):

حرفـاً (تراهـا) مـشى في طيـه نغـم   وفكـرةٌ بخيـال ملـهم تقـد

بينـا (أراهـا) محاريبـاً مقدّسـة   بهـا تجـسّد إيمـانٌ ومعتقـد

15 – (عمر ، عمرُها):

(عمـر) النجـوم مـسافات وأقيـسة   و(عمرهـا) وهـي في ريعانهـا أبـد

16 – (وهبوها، وهبتهم، تهبه):

فكـل مـا (وهبوهـا) أنهـا عمـرت   وبعـض مـا (وَهَبـتهم) أنهـم خَلَـدوا

وكـان إن لم (تهبـهُ) مِدحـةٌ حـرِداً   واليـوم مـن تغتلـي في مدحـه حـرد

وبناءً على ما سبق، فإن التكرارات التي رصدناها، بنسبة 13٪ لا تمثل عيباً ولا تؤثر على قيمة التنوع، وإنما يمكن عد التكرار خاصية أخرى، تندرج ضمن (سمت المتابعات) التي تميز بها الجواهري ولاحت في شعره، ظاهرةً أسلوبيةً لها قيمتها الفنية وفاعليتها الدلالية. كما إن (التنوع) ليس في المفردات، بوصفها مكونات بنائية في القصيدة، وإنما نلمس تنوعاً في الأداء الأسلوبي من حيث المواقع الإعرابية والوظائف الدلالية.

3- توظيف القرائن والنقائض:

من الظواهر الأسلوبية التي تلفت الانتباه في شعر الجواهري، ولها قيمة بنائية في (التأليف)، ظاهرة توظيف (القرائن)، (النقائض) على مستوى البيت الشعري، ونعني بـ(القرائن) ما يحققه الشاعر من تجاذب بين المفردات المتشابهة أو تلك التي يشتق أحدها من الآخر[1]، ليس بمعنى الانسجام اللفظي والمعنوي، وإنما لمقتضيات معنوية أو صوتية، تخدم النص الشعري، في عملية البناء الفني للأبيات.

ومثال ذلك قول المتنبي:

لا تعذلِ المشتاق في أشواقِهِ   حتى تكون حَشَاك في أحشائه[2]

أو قوله:

إني دعوتك للنوائب دعوةً   لم يدعُ سامعها إلى أكفائهِ[3]

أما النقائض، فتعني المفردات المتناقضة، أو ما يسمى بـ(الثنائيات المتضادة)، كقول المتنبي:

فأتيت من فوق الزمان وتحته   متصلصلاً وأمامِهِ ووارئهِ[4]

أو قوله:

وبمهجتي يا عاذلي المَلِكُ الذي   أسخطتُ أعذلَ منك في إرضائه[5]

(1) الجواهري – صناجة الشعر العربي في القرن العشرين، ص457.

(2) العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، تحقيق الشيخ/ ناصيف اليازجي، دار القلم، بيروت، ص365.

(3) المصدر نفسه: ص366.

(4) المصدر نفسه: ص366.

(5) المصدر نفسه: ص367.

كما قد تجتمع القرائن والنقائض في صعيد واحد على مستوى البيت كقول المتنبي أيضاً:

إن كـــان قـــد ملـــكَ القلـــوبَ فإنـــه   ملَـــكَ الزمـــان بأرضـــهِ وسمائـــهِ[1]

وهناك الكثير من الشواهد على هاتين الخاصيتين في الشعر العربي قديمه وحديثه، لا يتهيأ لنا المقام لذكرها، ولست مطالباً، إذ أن ما يهمنا في هذا المقام هو إثباتهما لدى الجواهري والكشف عن الأبعاد الدلالية في التأليف.

ويبدو أن الشواهد على (القرائن) و(النقائض) كثيرة ومتنوعة لدى الشاعر، غير أن قيمتها الأسلوبية وخصوصيتها في التأليف، تكتسبها حين تغدو ملمحاً تكوينياً في نسيج القصائد، فضلاً عن قيمتها الجمالية، التي تستمدها من البعد التجاوزي الذي تحققه في المستوى الدلالي، إذ أن اللجوء إلى المفردات المتشابهة والمتناقضة مستقلة أو مجتمعة، يكسر النسق المألوف في التعبير، ومن ثم فإنها تحمل بعداً متجاوزاً في الرؤية والبناء، على نحو يجعلهما مرتبطين بمواقف نفسية وشعورية، أو تسوغ لوجودهما أبعاد وقيم دلالية أخرى كقيد إيقاعي أو الحفاظ على الوزن أو كآليات لإحداث النغم الموسيقي في النصوص، وهو ما يمكن تلمسه في قصيدة (أبو العلاء المعري)[2]، إذ تمثل ملمحاً بنائياً بارزاً في تأليف كيان القصيدة، وظاهرة لافتة، تشع في أرجائها، ويمكننا رصدها على هذا النحو:

1- القرائن اللفظية:

ويتمظهر هذا النسق التأليفي في الأبيات الآتية:

1 - البيتين رقم (1 ، 2):

قف بالمعرة وامسح خدّها التربا   (واستوح) من طوق الدنيا بما وهبا

(واستوح) من طبب الدنيا بحكمته   ومن على جرحها من روحه سكبا

2 – البيت رقم (4):

يا (برج) مفخرة الأحداث لا تهني   إن لم تكوني (لأبراج) السما قطبا

3 – البيت رقم (7):

وهل تبدلت روحاً غير (لاغبةٍ)   أم ما تزالُ بأمسٍ تشتكى (اللغبا)

---

(1) المصدر نفسه: ص367.

(2) ينظر: الديوان: 3/ 9.

4 – البيت رقم (14):

(وزمـــرةٌ) الأدب الكـــابي (بزمرتـــه) تفرقـــت في ضــــلالات الهـــوى عُـــصبا

5 – البيت رقم (15):

تـــصيّدُ الجـــاة و(الألقـــاب) ناســـيةً بـــأنّ في فكـــرة قُدســـية (لقبـــا)

6 – البيت رقم (16):

وأن للعبقـــريّ الفـــذّ واحـــدةً إمـــا الخلـــود وإمـــا المـــال والنـــشبا

7 – البيت رقم (17):

مـن قبـلِ ألـفٍ لـو أنـا نبتغـي (عِظـة) و(عَظْتنـــا) أن نـــصونَ العلـــمَ والأدبـــا

8 – البيت رقم (21):

(وللكآبـــــة) ألـــــوانٌ وأفجعهـــــا أن تُبـــصرَ الفيلـــسوفَ الحـــرَّ (مكتئبـــا)

9 – البيت رقم (24):

وأن يَمُـــدّوا بـــه في كـــلّ مُطّـــرحٍ وإن سُـقوا مـن جنـاة الويـلَ والحربـا

10 – البيت رقم (33):

تلمّـــس الحُـــسنَ لم يمـــددْ بمبـــصرةٍ ولا امـــترى درّةً منهـــا ولا حَلَبـــا

11 – البيت رقم (38):

رأسٌ من(العَصِب) السامي على قفصٍ مـــن العظـــام إلى مَهزولـــةٍ (عَـــصبا)

12 – البيتان رقم (42–43):

الآنَ قـــولي إذا استوحـــشتِ خافقَـــةُ هـــذا (البـــصيرُ) يُرينـــا آيـــةً عَجبـــا

هـــذا (البـــصيرُ) يرينـــا بـــين مندرسٍ ربّ المعـــالمِ هـــذا المرتـــعَ الخـــصبا

13 – البيت رقم (51):

وحمّلــوكَ وأنــتَ النــار (لاهبــةٌ) وزرَ الــذي لا يُحــسُّ الحــبُّ (مُلتهبــا)

14 – البيت رقم (53):

ولا تُدَغــدِغُ منــهُ (لــذةٌ) حُلمــاً بــل لا يُطيــقُ حــديثَ (اللّــذةِ) العَــذِبا

15 – البيت رقم (57):

صرعى نـشاوى بـأنَّ الخَـودَ (لعبـتُهم) حتـى إذا استيقظوا كـانوا هـم (اللُّعَبـا)

16 – البيت رقم (69):

الفــــاتلون عَثانينــــاً مهــــرأةً ســاءتْ (لمحتطــبٍ) مرعــى و(محتطبــا)

17 – الأبيات رقم (81 إلى 83):

وإنْ صـدقتُ فمـا في النـاس (مرتكبـاً) مثـلُ الأديـب أعـانَ الجـورَ (فارتَكَبـا)

هــذا الـيراعُ شــواظُ الحــق (أرهفَــهُ) ســـيفاً وخــــانعُ رأيٍ ردّهُ خــــشَبا

وربٌّ راضٍ مــن (الحرمــان) قــسمتَه فــبرّر الــصبرَ و(الحرمــانَ) والــسّغبا

18 – البيت رقم (86):

(جــيشٌ) مــن المُثــلِ الــدنيا يمــدُّ بــه ذوو المواهــبِ (جــيشَ) القــوّةِ اللّجبــا

2 – النقائض:

وتتمظهر في قصيدة (أبو العلاء) من خلال الأبيات الآتية:

البيت رقم (9):

أم أنـتَ لا (حِقبـاً) تـدري ولا (مِقَـةً) ولا (اجتــواءً) ولا بُــرءً ولا (وَصــبا)

البيت رقم (11):

(نــورٌ) لنــا إننــا في أيُّ (مــدّلَجٍ) ممـا تـشكّكتَ إن (صـدقاً) وإن (كَـذبا)

البيت رقم (13):

(يَستنزلُ) الفكرَ من (عَليا) منازلهِ (رأسٌ) ليمسحَ من ذي نِعمة (ذَنبا)

البيت رقم (26):

إنّ الذي الهبَ الأفلاكَ مقولُهُ والدهرَ لا (رغباً) يرجو ولا (رَهبا)

البيت رقم (34):

ولا تناولَ من ألوانِها صوراً يصدُّ (مبتعداً) منهنّ (مقتربا)

البيتان رقم (55-56):

لا أكتمنّك انّ الحُبّ متّهمٌ بالجَورِ (يأخذُ) منا فوقَ ما (وهبا)

كم شيَّع الأدبُ المفجوعَ (محتضراً) لدى العيون وعندَ الصدرِ (محتسَبا)

البيت رقم (71):

والحاكمون بما توحي مطامعُهم مسؤولين عليها (الجَدّ) و(اللّعبا)

البيت رقم (77):

(مجموعةٌ) قد وجدناهنّ (مفردةٌ) لدى سواكَ فما أغنيَننا أربا

البيت رقم (79):

فأثقلتْ متعُ الدنيا قوادمَه فما ارتقى صُعُداً إلاّ ادنى صببا

البيت رقم (89):

وقد حمدتُ شفيعاً لي على رشَدي أمّاً وجدت على الإسلام لي وأبا

3 - القرائن والأضداد:

وتتمظهر في قصيدة (أبو العلاء) من خلال الأبيات الآتية:

البيت رقم (19):

أقــامَ بالــضجّة الــدنيا وأقعــدها   شـيخٌ أطــلّ عليهــا مُــشفقاً حــدبا

البيت رقم (20):

بكــى لأوجــاعِ ماضـيها وحاضـرها   وشــامَ مــستقبلاً منهــا ومرتقبــاً

البيت رقم (28):

حنــا علــى كُــلِّ مغــصوبٍ فــضمّده   وشــجَّ مــن كــان، أيّــاً كــانَ مغتـصباً

البيت رقم (58):

أرتهُــم خــيرَ مــا في الــسُّحرِ مــن بُــدُءٍ   وأضــمرت شــرَّ مــا قــد أضــمرت عُقَبــا

البيت رقم (60):

وهــل ســوى أنهــم راحــوا وقــد وَهَبــوا   للحــبُّ مــا لم يجــبْ مــنهم ومــا وجبــا

البيت رقم (73):

مــا كــانَ أيُّ ضــلالٍ جالبــاً أبــداً   هــذا الــشقاءَ الــذي باســم الهُــدى جُلبــا

البيت الأخير رقم (91):

وأنَّ مــن حِكمــةٍ أن يأكــلَ الرُّطبــا   فــردٌ بجهــدِ الــوفِرِ تعلِــكُ الكَرَبــا

ثانياً : التعليق :

إن ما اعتمده الإمام عبدالقاهر من تعريفات في سياق بلورة مفهوم (النظم) يضيء لنا المسلك الاصطلاحي لمفهوم (التعليق)، إذ أن ما ذهب إليه في قوله: "ليس النظم سوى تعليق الكلم بعضها ببعض، وجعل بعضها بسبب من بعض"[1]، يجعلنا إزاء مصطلح جديد له أبعاده وتشكلاته.

(1) دلائل الإعجاز، ص5.

ذلك أن ما تهيأ لنا من وظائف لغوية تخص (التأليف)؛ يجرنا بقوة إلى البحث عن طبيعة المصطلح الجديد وحدوده ووظائفه التي يحققها في النظم الشعري. ومن ثمّ فإن ما يحمله تعريف الجرجاني؛ يؤسس في وعينا لفكرة (العلاقات) التي نبه إليها الأسلوبيون وفي مقدمتهم دوسوسير، ودروها في الربط بين العناصر اللغوية على مستوى الجملة والعبارة والنص الأدبي عموماً[1]، إذ أن كل عنصر من عناصرها لا يبرز خصائصه إلاّ بالنظر إلى علاقته مع العناصر الأخرى.

ويغدو الخطاب الأدبي بهذه الفكرة "شبكة من العلاقات التي ينمو بين مكونات أولية للخطاب، سمته الأساسية، أن كلاً منها، يمكن أن تقع في سياق دون آخر، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات"[2].

ومقتضى قول الجرجاني أن (التعليق) آلية لتنظيم الصياغة في النص وفق أصول النحو والبلاغة، إذ تتم بموجبها عملية الانتظام والارتباط بين المفردات والصيغ اللغوية، برؤية جمالية تقوم على الوعي بالقيم الشعرية والوظائف الأسلوبية التي تنعقد في ضفائر العلاقات.

ومعنى قوله: "تعليق الكلم بعضها ببعض وجعل بعضها بسبب من بعض، أي أن النظم ليس مجرد ربط مجموعة من الألفاظ، كيفما جاء واتفق، وإنما النظم يتجاوز عملية (التأليف) إلى عملية (التعليق)، حيث تؤدي العلاقات النحوية دوراً بالغاً إخبارياً وإبداعياً، ومن خلال هذا التجاوز يكتسب النص الشعري خواصه الإبداعية[3].

ويغدو (التعليق) بهذا التصور، تقنية أسلوبية تعمل على تحرير الألفاظ من معجميتها وإدخالها ضمن شبكة من القيم والعلاقات الجديدة التي يتشكل بموجبها النص الشعري.

ولاشك في أن إدخال الألفاظ ضمن تركيب ما، يفضي إلى تشكيل أنساق جديدة من الأبنية، والأساليب، الأمر الذي يكسب المفردات قيمة وفاعلية، وتكتسب هذه القيمة مما يسبقها أو ما يلحقها من الألفاظ والصياغ، وتزداد قيمها وأهميتها، كلما حققت المؤاخاة بين جاراتها من الألفاظ وارتباطها في سلسلة سياقية، إذ أننا لو أخذنا أي كلمة من هذه السلسلة لوجدناها تثير كلمات أخرى بالتداعي والإيحاء، ولولا هذه العلاقات لكانت الألفاظ أو الكلمات المتجاورة غير آخذة بعضها بحجز بعض، في علاقات متبادلة؛ تجعل كل كلمة منها واضحة الوظيفة في هذا السياق[4].

---

(1) ينظر: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، ص198.

(2) المرجع نفسه.

(3) ينظر: البلاغة العربية (قراءة أخرى)، ص24.

(4) ينظر: نظرية البنائية في النقد الأدبي – د. صلاح فضل، ص35.

ولعل من يفهم (التعليق) يفهم النحو ووظائفه، إذ يصبح بهذه الأفكار قوام التركيب النحوي وعمدته، فهو يمثل النظام اللغوي، ويبين التشابك العضوي والتماسك بين المعاني.

وقد حدد الأسلوبيون مجال (التعليق) في النص الشعري، من خلال العلاقات القائمة بين العناصر اللغوية والوحدات المكونة للنص، وتنقسم بحسب (تودروف) إلى مجموعتين:

- علاقات حضورية.
- علاقات غيابية[1].

فالعلاقات الحضورية هي علاقات تشكيل وبناء، وتنشأ في النص على المستوى الأفقي، وهو مستوى يتكامل مع المستوى النحوي، ومن خلال التفاعل بين الوظيفة النحوية والمفردات التي تشغلها في إطار الموقف والسياق[2]، وتتمثل بعلاقات تنشأ الفاعلية والمفعولية والإضافة والتبعية والحالية وغيرها[3].

بينما تنشأ العناصر الغيابية بين العناصر اللغوية من مفردات أو جمل، وبين ما تقتضيه من مواقف وقيم نفسية، مثل علاقات الفصل والوصل والالتفات والإيجاز والحذف والإطناب وغيرها، من العلاقات التي تقوم على النقل والإبدال. كما تنشأ بين الحضور والغياب علاقات استبدالية، وهي علاقات إضافية تشيع بين المفردات والروابط على مساحة النصوص، وهي العلاقات التي تقوم على استدعاء الألفاظ والصيغ من مواقع أخرى وتوظيفها برؤية تتساوق والموقف الشعوري لدى الشاعر، وأبرزها علاقات المشابهة والمجاورة أو التداعي. وقد ألمحنا لهذا النسق من العلاقات في المبحث السابق.

وإذا كانت (العلاقات) الحضورية هي علاقات تشكيل وبناء، فلأنها تمثل قوام النظم والتركيب النحوي، ولا يحوجنا إلى إدراكها كثير نظر ولا إعمال فكر، بوصفها الأواصر الجوهرية لعملية انتظام العناصر اللغوية من حيث الإسناد والوصف والإضافة، وما يهمنا من هذه (العلاقات) هو النمط الغيابي، والاستبدالي، بوصفها نواتج لتضافر العلاقات الحضورية، وإدراكها يحتاج قدراً من التأمل والرؤية، فضلاً عن أنها ذات بعد تجاوزي، تتنازعه مظاهر العدول والخروج عن المألوف من القواعد، كالمفارقة والفصل بين الجمل والتلاعب بالضمائر والحذف والإضمار، لتغدو خصائص تلف البنية التركيبية بهالاتها الدلالية وسماتها الجمالية، ويمكننا تمثلها في شعر الجواهري من خلال النموذج القائل:

حتـى إذا الجنـدي شـد حزامـه ورأى الفضيلة أن يظـل محاربـاً

(1) ينظر: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، ص199.

(2) ينظر: اللغة العربية (معناها ومبناها) – د. تمام حسان، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ص178.

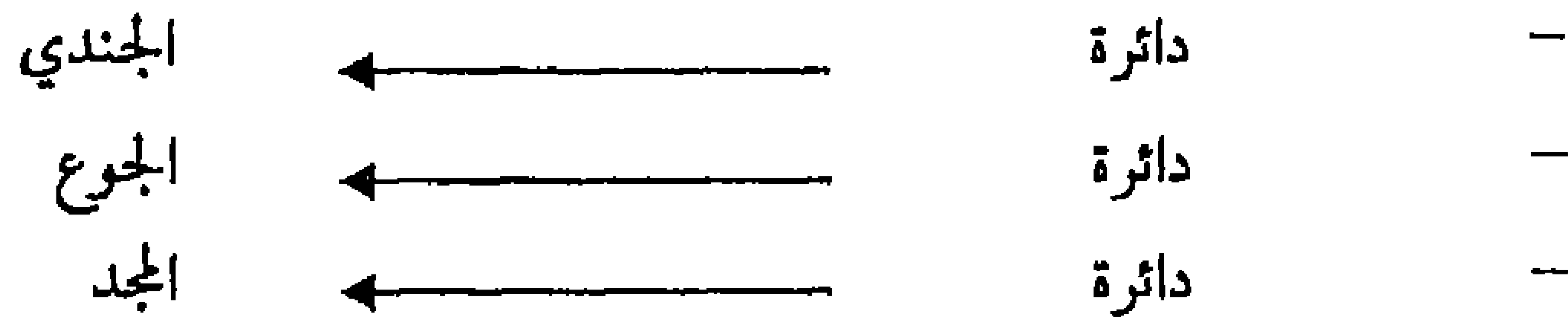
(3) ينظر: المرجع نفسه.

حـشدوا عليـه الجـوع ينـشب نابـه | في جلـد أرقـط لا يبـالي ناشـبا
مـاذا يـضر الجـوع؟ مجـد شـامخ | أنـي أظـل مـع الرعيـة سـاغبا
أنـي أظـل مـع الرعيـة مرهقـا | أنـي أظـل مـع الرعيـة لاغبـا[1]

وفي هذا النموذج تطالعنا مجموعة من المنبهات الأسلوبية التي يقوم عليها نسق العلاقات الغيابية، وتمثل الملمح التجاوزي في تكوينها، وهي الصيغ الآتية:

- إذا الجندي شد حزامه
- الجوع ينشب نابه
- ماذا يضر الجوع؟
- مجد شامخ أني أظل مع الرعية ساغباً
- ------------------ مرهقاً
- ------------------ راغباً

إذ يؤسس (التعليق) من خلال هذه العناصر والقيم لدوائر خاصة من علاقات (الغياب)، وهو ما يتراءى في ثلاث دوائر:



وليست الفضيلة أو المزية في المفردات الثلاث من حيث صورتها الكتابية أو ذواتها المعجمية، وإنما تكتسب خصوصيتها بفعل (التعليق) الذي وهبها استحقاقاً صياغياً وموقعاً في التشكيل البنائي، وقد غدت بهذا الاستحقاق المحور الذي تدور حوله قيم النص والمضمون الشعري في الأبيات، وتلتمع دلالتها في سياق ثقافي، يستمد فاعليته من مفردات الواقع وأشيائه، بوصفها المادة التي يعتمدها الشاعر لإنجاز المهمة الدلالية من وراء انعقاد مثل هذه العلاقات.

فـ(الجندي) يؤسس في حضوره لعلاقة (الفاعلية):

حتى إذا الجندي شد حزامه

ويقوم (الجوع) على المفعولية:

- حشدوا عليه الجوع.

---

(1) الديوان: 3/ 246.

- ماذا يضر الجوع؟

وأما (المجد) فيتأسس على علاقة (الخبرية) و(الحالية)، بوصفه المسوغ البنائي، لانعقاد (الحال) في قوله:

حضور – مجد شامخ (الخبرية) أني أظل مع الرعية ساغباً

غياب – هو مجد شامخ ـــــ مرهقاً

ـــــ لاغباً

فهو على مستوى التشكيل الصياغي، يعتمد حذف المسند إليه، بينما هو حاضر في المستوى العميق. على أن هذه (العلاقات) تبدو متشابكة، إذ تفضي كل علاقة إلى الأخرى، وبتضافرها تكتمل الوحدة النصية للأبيات، فليست منفصمة عن بعضها، لأن مضمونها يقوم على فكرة (الجندي) ومعاناته، ومن ثم فإن قيامها على هذه الفكرة، وارتباط عناصرها وتناسخها بين الحضور والغياب، قد أنتج مجموعة من الخصائص والسمات التي تتراءى في إطار العلاقات الغيابية، ومن أهمها:

1- علاقة الفصل بين الجمل:

وتتجلى في قوله:

- حتى إذا الجندي/ شدَّ حزامه
- حشدوا عليه الجوع/ ينشب نابه
- ماذا يضر الجوع؟/ مجد شامخ/ أني أظل مع الرعية ساغباً

2- تعليق المسند إليه في إطار الضمائر والتنوع في الخطاب:

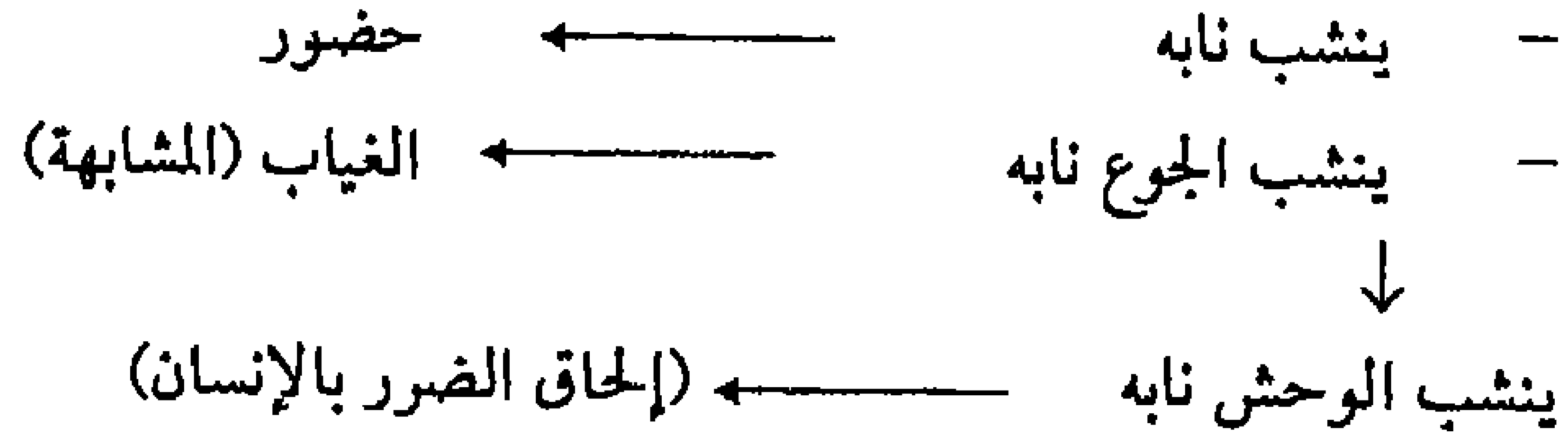
1 – إضمار (الفاعل):

- شد حزامه ← ضمير الغائب (هو)
- رأى الفضيلة ← ضمير الغائب (هو)
- لا أبالي ناشباً ← ضمير الحاضر (أنا)
- أن تظل محارباً ← ضمير الغائب (هو)
- ينشب نابه ← ضمير الغائب (هو)
- أني أظل مع الرعية ← ضمير الحضور (أنا)

2 – حذف (المبتدأ):

- مجد شامخ ← هو مجد شامخ
- أزكى من المترهلين ← هو أزكى من المترهلين حقاباً.

3- علاقة الاستبدال الاستعاري:



فقد استعار مفردة (ينشب) التي هي من صفات الوحش المفترس وحمّلها دلالة (الجوع) على سبيل الاستعارة، بجامع إحداث الضرر وهو حسي في (الوحش) ومعنوي في (الجوع)، وهي المشابهة، إذ يخال (الجوع) فيما يلحق من أضرار بالإنسان كالوحش المفترس، وإن التركيز على هذه (العلاقات) يستند إلى القيمة الأسلوبية التي تحققها في التراكيب، ودورها في إنتاج الدلالات، إذ أن غيابها عن المتن، هو سر فاعليتها، بوصف (الغياب) قيمة حاضرة في الوعي الشعوري، ونسق يتجاوز المألوف من القواعد.

واستناداً إلى هذه الخصوصية، فإننا سنحاول الكشف عن مظاهر التجلي لهذه الأنساق، وبيان خصائصها الأسلوبية في شعر الجواهري.

1- الوصل والفصل بين الجمل:

يمثل (العطف) أحد الآليات التي يقوم عليها (التعليق)، بما يوفره من إمكانات لغوية، وأدوات رابطة بين الجمل والتراكيب، كالواو، والفاء، وثمّ، وبل، وأم، أو غيرها.

ويغدو توظيف هذه الأدوات من الضرورات التي يتطلبها السياق والموقف الشعوري لدى الشاعر، استجابة للعلاقات التي تنشأ بين المقامات، غير أن استدعاء (الواو) وتوظيفها أداة رابطة دون أخواتها يكتسب خصوصية في الربط، وقيمة إضافية في البناء التركيبي.

ذلك أن (العطف) بالواو يهيئ العناصر اللغوية لوضع أكثر تقارباً وتجاوراً في النص، إذ يؤكد العلاقة التجاورية بين الصيغ والمفردات، وهو ما يزيد من تلاحم النص وتماسكه، ومن ثمّ فإن قيمتها الوظيفية تنمو وتتطور حتى تصير علاقة (الوصل) بين الجمل.

يقول الخطيب القزويني: "الوصل عطف الجمل على بعض، والفصل تركه"[1].

ولعل وظيفتها بموجب هذه القيمة، وما تنجزه من دلالات قيمية على مستوى البنية التركيبية للنص، قد منحها موقعاً بارزاً في الخارطة الذهنية للتفكير البلاغي والنقدي، إذ غدت معرفة (الوصل)

---

(1) الإيضاح في علوم البلاغة – الخطيب القزويني، 1/ 3/ 97.

من (الفصل) أحد المقاييس البلاغية التي اعتمدها النقاد والبلاغيون لفحص النص الأدبي والحكم على بلاغته من عدمها، فقالوا: إن البلاغة معرفة الفصل من الوصل.

يقول الجواهري في قصيدة (يا ابن الفراتين) واصفاً قيمة القافية في الشعر:

توَقَّـدَ الـنَّفسُ إذ تُـشتفُ طلعتُهـا وتـستحيل رمـاداً حـين تفتقـدُ

ويـرقص القلـبُ مـن أضـلاعه طربـاً بهـا، وتمـشي علـى مَهْـلٍ وتتئـدُ

عمـر النجـوم مـسافات وأقيـسةٌ وعمرهـا وهـي في ريعانهـا أبـدُ[1]

وتكتسب (الواو) قيمتها في الأبيات من الدور الوظيفي الذي تنجزه في البناء التركيبي، إذ تمثل حلقة (الوصل) وأداة الربط الجوهرية بين شطري الأبيات من جهة، وبين الجمل والمفردات من جهة أخرى. ومن ثمّ فإن لها فضلاً في مؤاخاة الألفاظ والجمل، ودوراً وظيفياً في التنظيم الصياغي للعناصر، ولو لم توضع في مكانها، لكان حالنا معها كمن يفصم سوار الذهب، إذ إن غيابها يذهب القيمة الجمالية والبناء، ويفسد النظم الشعري.

وإذ يمثل (الوصل) ملمحاً أسلوبياً لها قيمته الجمالية ودوره الوظيفي في تحقيق الانسجام بين العناصر اللغوية؛ فإن حذف (الواو) في مواضع أخرى لا يؤثر على النظم ولا يفسد المعنى الشعري، بل على العكس من ذلك، إذ يزيد من جمالية التعبير ويعلي من شأن البناء، وهذا يفضي إلى القول بأن (الفصل) بين الجمل يمثل خاصية أخرى، لها بعدها الدلالي وقيمتها في بناء الأسلوب، حتى لكأننا نعيد قول علماء البلاغة بأن معرفة (الوصل) من (الفصل) يمثل – حقاً – جوهر البلاغة[2].

وإذا كان الأصل في الربط بين الجمل والمفردات هو (الوصل) بواو العطف، فإن حذفها يعد عدولاً وخرقاً للقاعدة، على نحو يمنح (الفصل) فضيلة ومزية أعلى شأناً من (الوصل)، باعتبار العدول عن الأصل يعد تجاوزاً، وهي السمة الإبداعية التي تحقق الشعرية، وتهب النص الشعري تأثيراً وفاعلية، وهو ما يهمنا في هذا المقام.

(1) الديوان 4/ 291.

(2) الإيضاح في علوم البلاغة، للقزويني، 1/ 3/ 97.

ويمكننا تمثله في قول الجواهري من قصيدة (يا أم عوف):

جئنـــا مغانيـــكِ نـــساكاً/ يـــبرِّحهمْ لُقيـــاً حبيـــبٍ/ أقـــاموا حبَّـــه دينـــا
ولأمتنـــا شِـــعابٌ منـــكِ طـــاهرةٌ/ كمـــا تـــضمُّ المحاريـــبُ المـــصلينا[1]

أو قوله في قصيدة (المحرقة):

مـشى الـدهر نحـوي مـستثيراً خطوبـه كـأني بعـين الـدهر قيـصرُ أكـسرى
وقـد كـان يكفـي واحـد مـن صـروفه لقـد أسـرفتْ إذ أقبلـت زمـراً تـترى
ومـا كـان ذنـبي عنـده غـير أنـني إذا مـسّني بـالخير لم أطِـلْ الـشكرا[2]

ويبـدو أن انتظـام الجمـل دون رابـط، لـه مـا يؤيـده مـن الأحكـام المـسوغة، علـى اعتبـار أن (الفصل) ينشأ في المستوى العميق للصيغ، إذ يجري تبعاً لحركة السياق والمعاني الذهنية.

والنظر في شعر الجواهري على وفق هذه المعطيات، يقدم لنا مادة جلية لتمظهرات (الفصل) في قصائده، وتتلازم هذه المادة مع الأحكام المسوغة لهذا التجلي، على أن مـا تيسر لنـا مـن هـذه المادة الأسلوبية، يتخذ في تمظهره مستويين من التشكل:

الأول: مستوى الاتصال الدلالي.

الثاني: مستوى الانقطاع الدلالي.

ويشف عن المستويين خصائص أسلوبية تحكم التشكيل الصياغي، بنوع مـن (التعلـق الـدلالي) بمعطياتها الفكرية واللغوية، وهي في مجملها علاقات تحمل دلالات التوكيد والبيان والوصف والجواب، أو أنها تقوم على المفارقة والتضاد ومخالفـة النسق التعبيري مـن حيـث الإخبـار أو الإنـشاء. ويمكننـا استنطاق هذه المعاني، كما يأتي:

أ – مستوى الاتصال الدلالي:

وينتظم هذا المستوى في سياق مترابط، وتتلاقح فيه العلاقات بنوع من التأكيد أو البيان الوصفي بين الجمل، وهي كالآتي:

---

(1) الديوان 4/ 18، 4/ 18، 4/ 18.

(2) الديوان: 2/ 103.

1 - علاقة التوكيـد:

وتنتجه الدوال المؤكدة، كالتكرار أو توظيف الأدوات التأكيدية، مثل: إنَّ ، أنَّ، والباء الزائدة، أو لام التوكيـد، أو نـون التوكيـد الملحقـة في أواخـر الفعـل المـضارع. ويـتم اسـتدعاء هـذا النسق في سياقات التمرد أو تأكيد (الـذات) أو تقرير المواقـف بـإزاء (الآخـر)، ومـن ذلـك قول الجواهري في (المحرقة):

أقول اضطراراً قـد صبرت على الأذى ... علـى أنـني لا أعـرف الحـر مـضطرا
ولـيس بحـرٍ مـن إذا رام غايـةً ... تخـوّف أن ترمـي بـه مـسلكاً وعـراً
ومـا أنـت بـالمعطي التمّـرد حقـه ... إذا كنـت تخشى أن تجـوع وأن تعـرى(1)

فهو في هذا المقام يقرر مبدأ من المبادئ التي آمن بهـا، وتمثلـه في حياتـه وإبداعـه الـشعري، وهـو التمرد على الواقع (السَّلب) كما يراه، وقد ألمحنا إليها في مباحث سابقة.

2 - علاقة بيانيـة:

وتنتجها علاقة المشابهة بين الجملتين، في سياق الوصف البياني، لإبراز قيمة من القيم اللغوية أو الفكرية، ويتم استدعاء عناصر حسية أو معنوية، لإنجاز هذه العلاقة، بنوع من التقريب بـين عنـصرين، يخدمان الفكرة التي تدور في ذهن الشاعر، ومن ذلك قوله:

إنـسٌ كـأنَّ الـوحش ألقـى نحـوه ... مـا شـاء مـن ظفـرٍ لديـه ونـاب
متمـزقٌ بيديـه يأكـل لحمَـه ... ويعـاف فـضلة زاده للغـاب(2)

فاستحضار صورة (الاستعمار) وممارسته البشعة لأصناف الاضـطهاد مـع الجمـاهير (الكرديـة) تبعـاً لمقـام القـصيدة، قـد حـرك الـوعي الـشعوري بالمعانـاة الـتي يـشهدها؛ فأنتجـت العلاقـة صـورة (الـوحش) كنـسخة وحـشية للاسـتعمار، وفيهـا تكمـن فاعليـة الفـصل بـين الجمل السابقة:

هؤلاء إنسٌ / كأن الوحش ألقى نحو / متمزق بيديه/ يأكل لحمه

ومن ذلك أيضاً قوله:

مجـداً علـى مجـدٍ فتلـك طماحـةٌ ... يمـشي عليهـا المجـد نحـوك قاصـداً

---

(1) الديوان 2/ 103.

(2) المصدر نفسه 5/ 23.

كــذبوا فــإن الأكــرمين طرائــدٌ   للمكرمــات وإن حُــسينَ طرائــداً
يمــشي الكــريم مــع التكــرم توامــاً   صــنوٌ يــسدد خطــوَ صــنوٍ عائــداً
حتــى إذا بلــغ الجميــل أشــده   ســار الكــريم إلى المكــارم فــارداً[1]

إن انثيال الجمل السابقة دون رابط بينهما، بالوصل، يعمق خاصية (الفعل) بين هذه الجمل، وما يسوغ لهذا الانثيال والتداعي، هو علاقة (المشابهة) و(التلازم) بين (الجد) و(حالة الطامحين نحو السمو ومنهم الشيخ (بلاسم الياسين) رحمه الله مؤسس المدرسة الجعفرية ببغداد، وبين (الكريم) و(الكرم).

فـ(المشابهة) في البيت الأول (يمشي عليها الجد)، استحضرت صورة (الجد) في هيئة الآدميين، فاستعار له المشي، وارتسمت علاقة التلازم بين (الكريم) و(صاحبه)، وهذه قيم مسوغة للالتقاء بين الجمل دون رابط الوصل.

3 – علاقة البدلية:

وتنشأ علاقة (البدلية) بين الجمل في سياق (الوصف) وتقرير النتائج القيمية، التي يؤمن بها الشاعر ضمن الجملة الثانية، لإبراز خصوصية (الموصوف)، وإعلاء شأنه، ومنها قوله:

أخــي جعفــراً يــا رواء الربيــع   إلى عفــنٍ بــارد يــسلم
ويــا زهــرةً مــن ريــاض الخلــود   تغوّلهــا عاصــف مــرزمٍ
ويــا قبــساً مــن لهيــب الحيــاة   خبــا حــين شــبَّ لــه مــضرمُ
لثمــت جراحــك في فتحــةٍ   هــي المــصحف الطهــر إذ يلــثمُ[2]

وفي هذا النموذج تنثال الجمل دون ربط، وما يربطها هو علاقة (البدلية) (أخي جعفراً، يا رواء الربيع)، (يسلم)، (يا زهرة ، تغولها)، (يا قبساً، خبا، حين شبّ)، (لثمت جراحك في فتحة، هي المصحف الطهر، إذ يلثم).

إذ أن قيمة (الموصوف) لدى الشاعر وهو (الشهيد جعفر) أخو الشاعر، قد تداعت له الجمل الثانية، في سياق الوصف بالبدلية، أو ما يسمى بعطف (البيان)، ومن ثمّ فإن الاتصال بين التراكيب تجري تبعاً لسياق الموقف الذي يعيشه الشاعر.

---

(1) الديوان: 3/ 99.

(2) المصدر نفسه، المرزم: الرنان الصخاب.

ب- مستوى الانقطاع الصياغي:

إذا كان (الاتصال) الدلالي مسوغاً للفصل بين الجمل؛ فإن (الانقطاع) يمثل ملمحاً آخر من ملامح التكوين والارتباط بين التراكيب، إذ يحمل قيمة وظيفية لتحقيق الفصل بين الجمل، ويستند في هذه الوظيفة إلى مجموعة السمات الدلالية التي تسوغ الفصل والانقطاع معاً، وأظهرها:

1 – مجاوزة النسق التركيبي:

ويقوم على المخالفة الأسلوبية بين الجملتين من حيث الخبر والإنشاء، على معنى أن تكون إحدى الجملتين خبرية والأخرى إنشائية، ومن نماذجه قول الشاعر في قصيدته المشهورة (أخي جعفر):

أتعلـــم أم أنـــت/ لا تعلـــم ... بـــأن جـــراح الـــضحايا فـــمُ
فـــم/ لـــيس كالمـــدعي قولـــةً ... ولـــيس كـــآخر/ يـــسترحمُ
يـصيح علـى المـدقعين الجيـاع/ ... أريقـــوا دمـــاءكمُ/ تطعمـــوا
ويهتـــف بـــالنفر المهطعـــين/ ... أهينـــوا لئـــامكم/ تكرمـــوا
أتعلـــم/ أن رقـــاب الطغـــاة ... أثقلـــها الغُـــنم والمـــأثمُ
أتعلـــم/ أن جـــراح الـــشهيد ... تظـــل عـــن الثـــأر تـــستفهم
أتعلـــم/ أن جـــراح الـــشهيد ... مـــن الجـــوع تهـــضم مـــا تلـــهم[1]

ففـي هـذا النمـوذج تنـشأ المجـاوزة بـين الجمـل، بـالتحول مـن الإنـشائي إلى الخـبري، كما هو ماثل بين قوله:

أتعلم ←———— بأن جراح الضحايا فم
أتعلم ←———— أن رقاب الطغاة أثقلها..
أتعلم ←———— أن جراح الشهيد
↓ ↓
إنشائي (استفهام) ←———— خبري مؤكد
أتعلم بأن جراح الضحايا ←—— فم
أتعلم بأن جراح الشهيد ←—— تظل ←———— تستفهم
أتعلم بأن جراح الشهيد ←—— تهضم ←———— ما تهضم

(1) الديوان: 3/ 153.

↓ ↓ ↓

إنشائي ← خبري ← خبري

وكذلك مجاوزة النسق الخبري وتحوله من صيغة خبرية إلى صيغة إنشائية، ثم يعود خبرياً كقوله:

- يصيح ← أريقوا دمائكم ← تطعموا

- يهتف ← أهينوا لئامكم ← تكرموا

↓ ↓ ↓

خبري ← إنشائي ← خبري

وبالرغم من الانقطاع الصياغي ومجاوزة الأنساق التركيبية، إلاّ أن المستوى العميق بمحمولاته الدلالية هو الخيط الخفي في تقارب الحمل وتحقيق الفصل بينها.

2 – مجاوزة النسق الدلالي بين الجملتين:

وتقوم على المفارقة الدلالية بين الصيغ في الجملتين، كقوله:

أطل مكثاً فسوف يزاح ليلٌ تلفّك منه والدنيا سجوفُ

ومن هذي الكوى سيطلّ فجرٌ ضحوك يملأ الدنيا كشوفُ

ولم تزل الدنى من ألف ألفٍ يصرّف من أعنتها الرّغيفُ(1)

وتتجلى (المفارقة) الصياغية بين الجمل، بما تحمله من معاني قيمية، لها ظلها في الواقع وفاعليتها في وعي الشاعر، وهو ما يستدعي التأمل، في معطياتها وآفاقها السياقية:

أ) أطل مكثاً ← يزاح ليل ← تلفك منه سجوف

↓ ↓ ↓

م1 البقاء ≠ الزوال ≠ يتغشى الظلام (البقاء)

المفارقة المفارقة

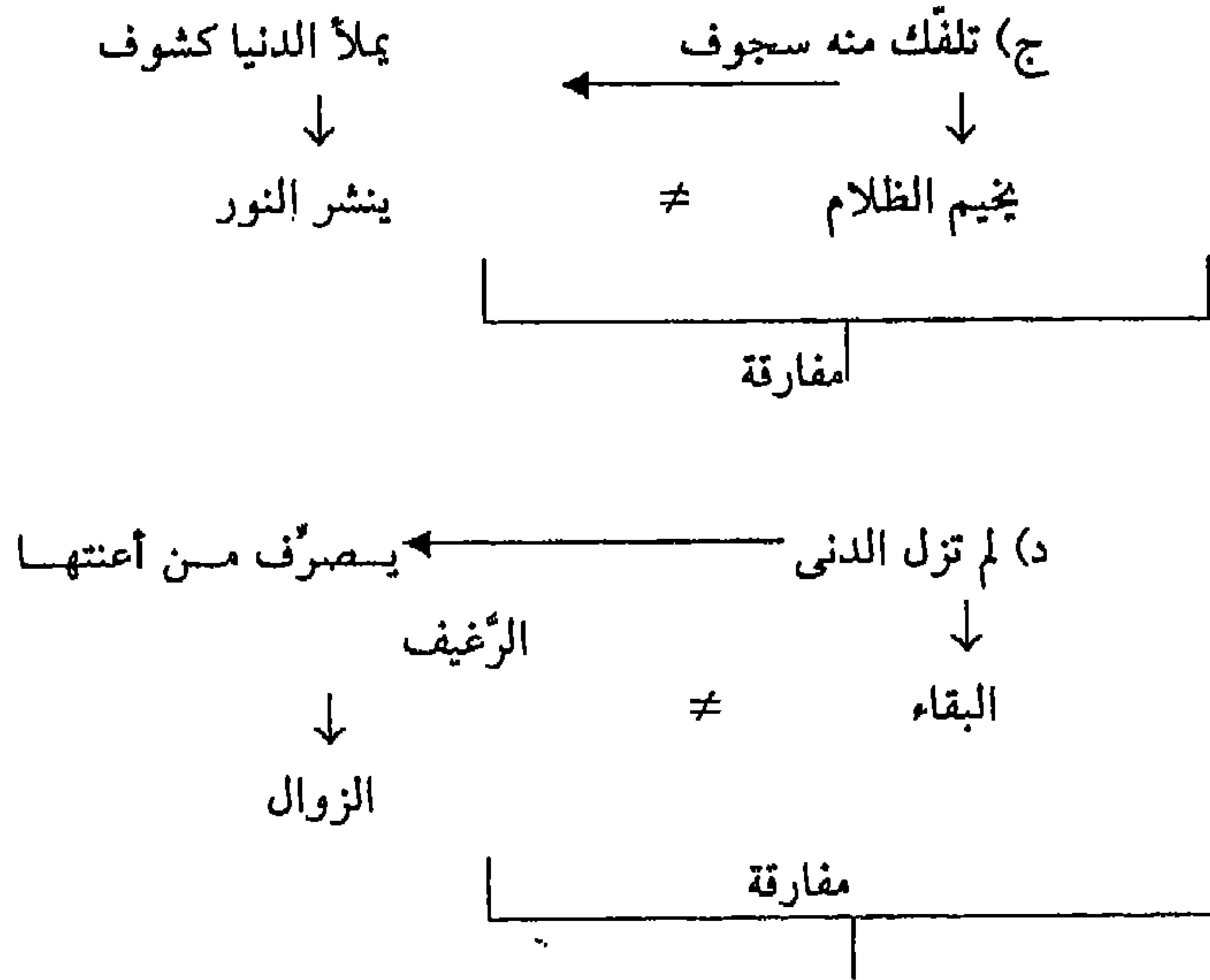
ب) يزاح ليل ← سيطل فجر

↓ ↓

غياب الظلام ≠ حضور النور

مفارقة

(1) الديوان: 3/ 203، 204.



ويمنحنا التأمل في علاقاتها نسقاً موحداً من التشكل، إذ تقوم على (المفارقة) والتقابل الدلالي، غير أن هذه المفارقة التي تنشأ بين الأشياء، هي المسوغ القيمي لحالة الارتباط فيما بينها على مساحة الواقع، ولا يظهر حسن الشيء إلا بضده، مما يجعل المفارقة علاقة ارتباط وليس علاقة تناقض، ومن ثمّ فإن استحضارها بين العناصر اللغوية من قبل الشاعر، يسخرها آلية لإنتاج الدلالة ومسوغاً لإنتاج علاقة الفصل بين الجمل.

3 – الالتفات بين الجمل:

الالتفات ضرب من (التعليق) ونسق من التعبير المتجاوز، يعمد إليه الشاعر لتلوين الخطاب وتنويع العلاقات في النص الشعري، بنوع من (التعلق) بين المقامات.

وعدّه (ابن الأثير) ملمحاً من ملامح (شجاعة العربية)، من حيث قدرتها على التجاوز الخلاق للقواعد المألوفة، لأنه ينتقل من صيغة إلى صيغة، كانتقاله من خطاب الحاضر إلى خطاب الغائب، أو من خطاب غائب إلى حاضر، أو من فعل ماضٍ إلى مستقبل، أو غير ذلك[1].

---

(1) ينظر: المثل السائر 2/ 135.

ولعل التحول من صيغة إلى أخرى، وإمكانية التلّون الذي يحققه (الالتفات) في الخطاب الشعري، هو سر الوصف الذي أطلقه (ابن الأثير) على هذا الأسلوب، ثم لأنه كذلك يفسح المجال أمام الشاعر للتعبير عن (الذات) و(الآخر) بين (الحضور) و(الغياب). كما إن هذا التحول بين الصيغ، لا يتعلق بحركة (الضمائر) فحسب، بل يترتب عليه تبدلات في المعاني والأزمنة، ومن ثم فإن الالتفات يتمظهر من خلال ثلاث صور وهي[1]:

الأولى: التفات شخصي (تبدلات الضمير: من الحاضر إلى الغائب، أو من الغائب إلى الحاضر).

الثانية: التفات زمني (تبدلات الفعل: من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل).

الثالثة: التفات معنوي (تبدلات الخطاب: من الإخبار إلى المخاطبة، والعكس.

وإذا تأملنا شعر الجواهري ألفينا (الالتفات) يأخذ مستوى من التميز، حتى لكأنه يمثل آلية جديدة من آليات الشاعر وتقنياته الأسلوبية، التي اعتمدها لإنتاج الدلالة ونسج العلاقات، ولعله يجري في شعره وفق وعي شعوري، ورؤية بنائية، تقوم على تنويع الصيغ وإشباع الخطاب بأنساق جديدة من التعبير، ويمكننا تحسس هذا النسق، في قوله:

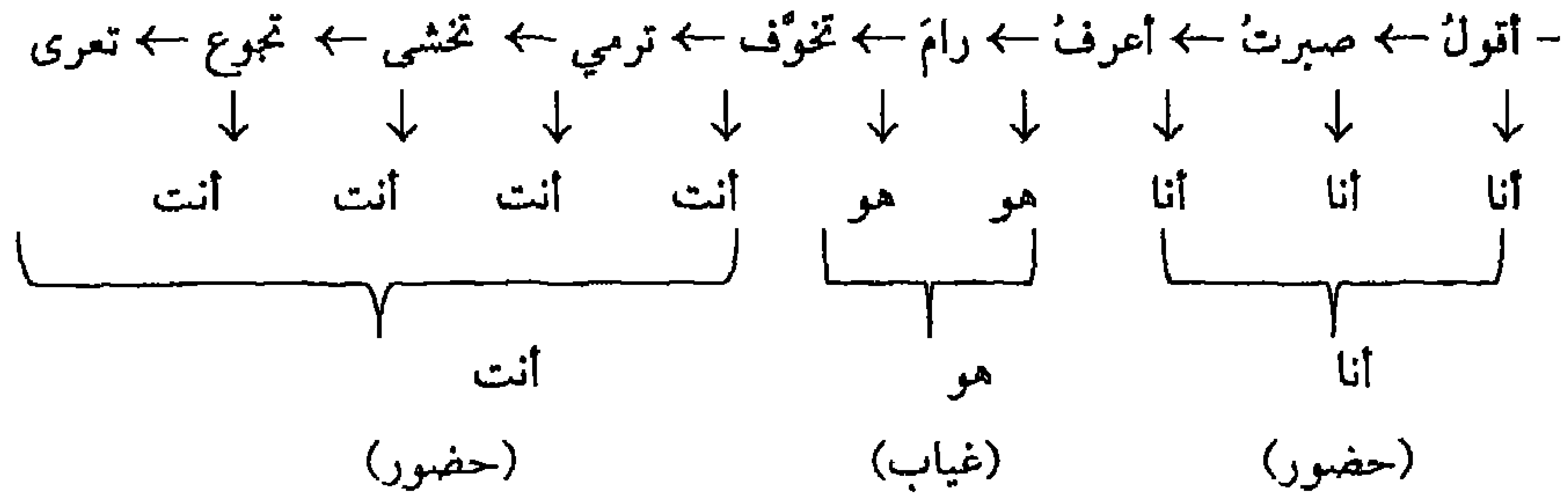
أقول اضطراراً قد صبرتُ على الأذى ... على أنني لا أعرف الحرّ مضطراً
وليس بحرٍ من إذا رام غايةً ... تخوّف أن ترمي به مسلكاً وعراً
وما أنت بالمعطي التمرّد حقه ... إذا كنت تخشى أن تجوع وأن تعرى[2]

وفي هذا الأنموذج يتجلى (الالتفات) عبر سلسلة من الصيغ الفعلية، التي تأخذ في تشكلها البنائي ثلاث صور من العلاقات:

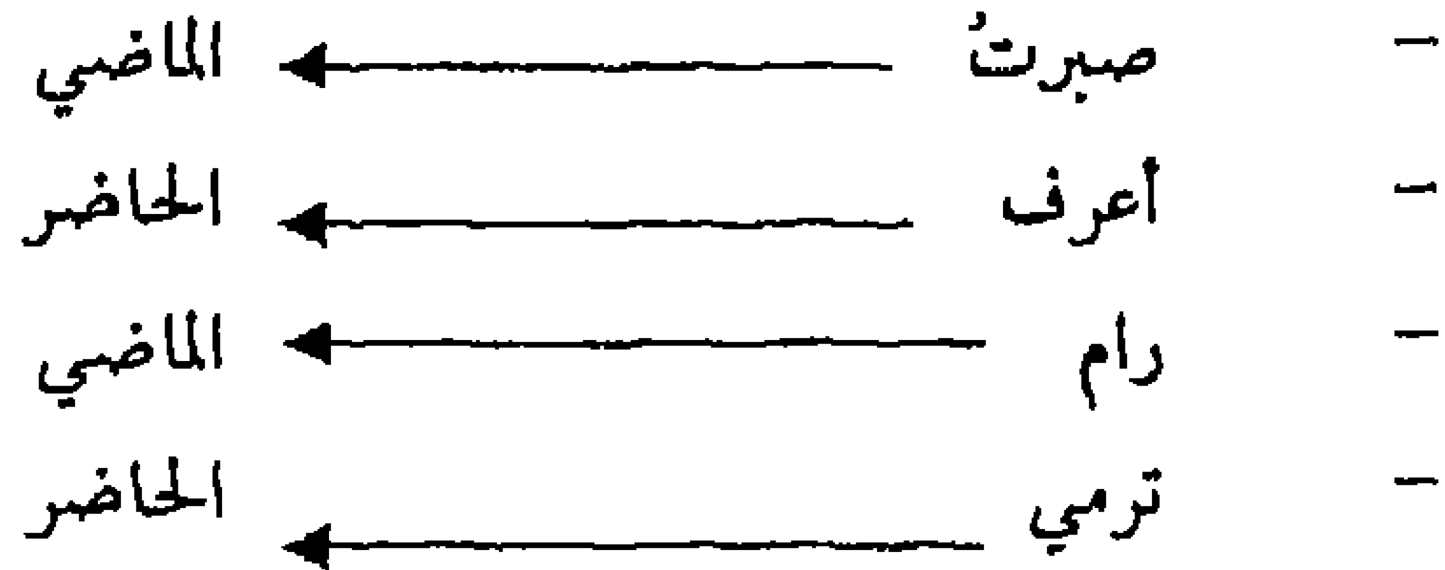
1 – تعليق الضمائر: (التفات شخصي): تبدلات الضمير بين الحضور والغياب، ويعكس صورة (الذات/ الأنا) و(الآخر/ الموضوع) بملمح أسلوبي يحقق التنوع والتجاوز بين الصيغ والعلاقات، ويرتسم كالآتي:

(1) ينظر: تعليق النص – الالتفات من المتن البلاغي إلى التداول النقدي – د. علي حداد – مجلة الباحث الجامعي – جامعة إب – العدد الأول – السنة الأولى 1998م، ص94.

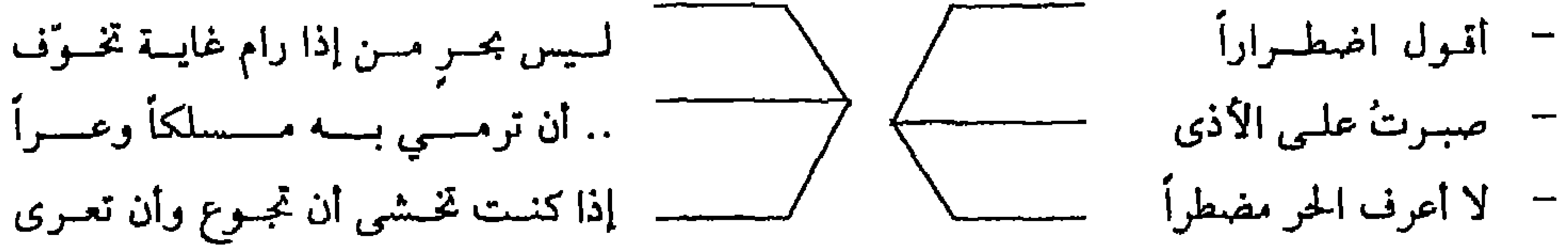
(2) الديوان: 2/ 103.



2 – تعليق الزّمن: (التفات زمني): تحولات الفعل من الماضي إلى الحاضر.



3 – تعليق النسق التعبيري: (التفات معنوي): تجاوز النسق الإخباري إلى نسق المخاطبة، ومن الإخبار إلى الإنشاء.



إن القيمة التي يحققها (الالتفات) بحسب النموذج السابق، هو إغناء النص الشعري بالمقومات البلاغية، التي تزيد من فعاليته وترفع من قدرته على التأثير في المتلقي، وتخلق الانتقالات بين الصيغ حالة من التنوع والثراء الذي يستملحه السّامع، ويطري سمعه.

وعلى هذا المبدأ، فإن توظيف (الالتفات) في شعر الجواهري والتركيز على (الضمائر)، ليس ترفاً أسلوبياً، أو لازمة تعبيرية عفوية، وإنما يشف عن رؤية ووعي بقيمتها، في إنتاج الدلالات، وخلق الطاقة الإيحائية في النص. ويدلنا على ذلك قيام بعض النصوص والقصائد على هذا النسق، وتوظيفه ضمن شبكة من العلاقات المتناظرة، فثمة قصائد تقوم على ضمير (الغائب) مثل قصيدة (اللاجئة في العيد)[1]، وقصيدة (سجا البحر)[1]، فثمة قصائد تقوم على ضمير (المتكلم)، ومنها قصيدة (المحرقة)[2]،

(1) ينظر: الديوان: 3/ 345

وأخرى تقوم على ضمير (المخاطب) كقصيدته (آمنت بالحسين)[3]، كما إن هناك قصائد تتشكل بين الحضور والغياب، أو بمعنى تقوم على الأنساق الثلاثة، وأهمها القصائد السردية التي تتوزع فيها الأدوار بين عناصر السرد الغائب والشاهد والراوي، وأبرزها قصيدة (بائعة السمك في براغ)[4]، ومنها قوله:

دلفنـــا لــــحـــانوتْ سماكـــةٍ — نُـــزوِّدُ بالـــسَّمك الكـــابريْ

فلاحـــت لنـــا حلـــوةُ المُجتلـــى — تُلَفُّـــتُ كالرشـــا النـــافرِ

تـــشدُّ الحـــزامَ علـــى بانـــةٍ — وتفـــترُّ عـــن قمـــرٍ زاهـــر

فقلنـــا: علينـــا – جُعِلنـــا فـــداكِ – بمـــا اخـــترتِ مـــن صـــيدِكِ النـــادر[5]

وفي هذه الأبيات يمثل (المونولوج) أو (الحوار الداخلي) آلية إنتاج (الالتفات) التي تشكلت في سياق الانتقال بين ضمائر الخطاب والغائب، أو الحضور والغياب على النحو الآتي:

دلفنا ← نُزوِّدُ ← تُشدّ ← تفتُّر ← جعلنا ← اخترتِ

نا (نحن) ← نحن ← هي ← هي ← نحن ← أنت

حضور ← حضور ← غياب ← غياب ← حضور ← حضور

الحاضر — الغائب — الحاضر

ويغدو (الالتفات) بهذا التشكل سمة جوهرية، في القصائد السردية، بوصفه يخلق حالة من التناغم بين عناصر السرد، المختلفة، إذ يجسد (الحدث) ويرصد (الزمن) وتحولاته، كما يسجل (الحوار) بين الشخصيات، ومن ثمّ فإن له فاعلية وقيمة وظيفية تسهم في إغناء النص الشعري وإشباع المستوى الدرامي بين ثناياه.

ومثلها قصيدة (الراعي) التي تحكي قصة (الراعي) من وراء (القناع) السردي، ومنها قوله:

لف العباءة واستقلا بقطيعه عَجَلاً.. ومهلا

وانصاع يسْحَبُ خلفه ركباً يعرّس حيث حلا

أولى بها.. صلاً يزاحمُ في الرمال السّمر صلا

(1) ينظر: المصدر نفسه: 5/ 213.

(2) ينظر: المصدر نفسه: 2/ 101.

(3) ينظر: المصدر نفسه: 3/ 129.

(4) ينظر: المصدر نفسه: 4/ 323.

(5) الديوان: 4/ 325، الكابري: نوع من السمك، الرشا: الغزال، البانة: ضرب من الشجر.

يرمي بها جبلاً فتتبع خطوه.. ويحطُّ سهلا
يصلى كما تصلى الهجيرَ ويستقي ثمَداً وضحلاً
يومي فتفهمُ ما يريد ويرتمي فتُهبُّ عجلا
يا راعي الأغنام: أنت أعزّ مملكةً وأعلى
يرويك من رشفاته قمرُ السماء إذا أطلا
وتلمّ في الأسحار عنقود النجوم إذا تدلى
أبداً تشيم الجوَّ تعرف عنده خصباً ومَحْلاً(1)

وفي هذا النموذج يسهم (الموقف السردي) في إنتاج (الالتفات)، ويتشكل من خلال المظاهر الآتية:

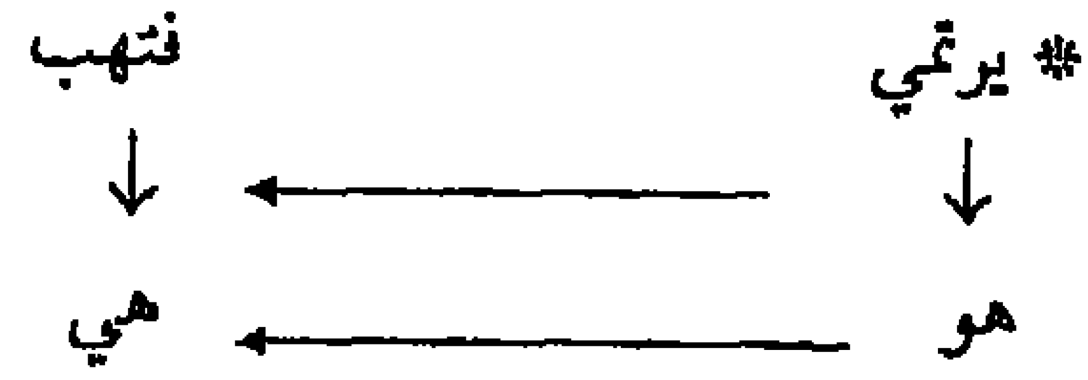
1 - الالتفات من صيغة المفرد إلى صيغة المثنى:

* لف العباءة ← استقلا
↓ ↓
مفرد ← مثنى
- يعرس ← حيث حلاّ
- يرويك ← إذا أطلا
↓ ↓
مفرد ← مثنى

2 - الالتفات من صيغة المذكر إلى صيغة المؤنث:

* يرمي ← فتتبع خطوه
↓ ↓
هو ← هي
↓ ↓
مذكر ← مؤنث
* يومي ← فتفهم
↓ ↓
هو ← هي
↓ ↓
مذكر ← مؤنث

(1) المصدر نفسه: 3/ 405 ، الثمد: الماء القليل.



3 – الالتفات الزمني: من صيغة الماضي إلى الحاضر:

- انصاع (الماضي) ←——— يسحب (الحاضر)

- أو في (الماضي) ←——— يزاحم (الحاضر)

أو من الحاضر (المضارع) إلى (الماضي):

- يعرس (الحاضر) ←——— حلاً (الماضي)

- تلّم (الحاضر) ←——— تدلى (الماضي)

ثالثاً: الترتيب:

الترتيب أصل من أصول النظم الشعري وسمة من سماته التركيبية، وهو بحسب الجرجاني "ترتيب الكلام على طريقة معلومة وحصوله على صورة مخصوصة؛ بحيث تكون الألفاظ منزلة، تبعاً لمعانيها في النفس وبما يقتضيه العقل"[1].

ومن المعلوم لدى النحاة أن الترتيب النحوي له قواعده وأصوله، إذ يقتضي تقدم الفعل على الفاعل، والمبتدأ على الخبر، والفاعل على المفعول، والموصول على الصلة، أو الموصوف على الصفة، أو التوكيد على المؤكد وحروف الجر على المجرورات والمضاف على المضاف إليه وغيرها من الرتب المحفوظة[2].

وبالرغم من أهمية الترتيب النحوي وقيمته الوظيفية في كونه يحفظ للجملة انسجامها من الخلل البنائي، فإذا اختل نظامها فسد معناها، لكن ما اعتمده الجرجاني من رؤية حول هذه الخاصية، لا يعبر عن الترتيب النحوي فحسب، وإنما يرمي إلى الترتيب البلاغي، الذي يقتضي حصوله على صورة مخصوصة، انطلاقاً من الطرق المعلومة في عرف النحاة، وهو ما ذهب إليه فيما تبقى من التعريف، بحيث تكون الألفاظ منزلة، تبعاً لمعانيها في النفس، وبما يقتضيه العقل. ذلك أن بناء الخطاب في الحقيقة يعد بناء خواطر ومشاعر واختلاجات، قبل أن يكون هندسة ألفاظ وتصميم قوالب، ومن ثمّ فإن الترتيب

(1) دلائل الإعجاز، ص43.

(2) ينظر: اللغة العربية (معناها ومبناها) – د. تمام حسان، ص178.

البلاغي يقوم على التجاوز والعدول عن المألوف، وهو ما يستلزم قلب نظام الجملة، بنوع من (التقديم والتأخير) لطرفي الإسناد والمتعلقات الأخرى.

ولاشك أن ممارسة القلب أو إجراء التقديم والتأخير له يستند إلى ما يسوغه من القيم والأحكام وترجع لدن الأثير إما الاختصاص أو مراعاة النظم[1].

كما إن ثمة أسباباً للتقديم والتأخير، بحسب الزجاجي، تعود إلى أسباب طبيعية أو عقلية مقبولة أو أسباب طارئة قد توجب التقديم، وترتبط في مجملها إما بالتفاضل أو بالاستحقاق أو بالطبع أو على حسب ما يوجبه المعقول.

ونعتقد أن مقتضيات الصياغة وطبيعة الموقف الشعوري والنفسي الذي يعيشهما الشاعر والمتلقي هي التي ترشح التقديم أو التأخير.

واستناداً إلى هذه المعطيات، فإن جهدنا سينطلق في دراسة هذا النسق التركيبي من تجلياته في شعر الجواهري، وهو يتراءى لدينا في الطرق الآتية:

1 - قلب التراكيب:

وهو ضرب من التغيير المكاني، بين الصيغ والعبارات، استجابة للموقف النفسي لدى الشاعر، كقوله:

ونجـــم تغـــور مـــن حبّهـــا ونجـــم عليهـــا ادنـــى فـــادّلى[2]

فإن الأصل في ترتيب الصيغ، أن الشيء حين يتدلى من أعلى فإنه يدنو، ومن ثمّ فقد قلبت صيغة الشطر الثاني (ونجم عليها ادنى فادّلى) بمعنى أن النجم حين يتدلى والتعبير مجازي فإنه يدنو من الأرض، وينشر ضوءه على هضباتها وسهولها. وقد قال الله تعالى عن جبريل عليه السلام ﴿وهو بالأفق الأعلى، ثم دنا فتدلى، فكان قاب قوسين أو أدنى﴾[3].

ومن ثم فإن قلب التركيب من (ادّلى فادّنى) إلى (ادّنى فادّلى)، قيمة جمالية، يستمدها من التعبير القرآني، على أن ثمة صوراً من هذا النمط، ومن ذلك قوله:

---

(1) ينظر: المثل السائر، 2/ 218.

(2) الديوان: 3/ 118.

(3) النجم: الآيات: 7، 8، 9.

أوقفــت للــصّرعى نهـــاراً دائبـــاً	وســـهرت لـــيلاً نابغيـــاً ناصـــبا
وحـــضنت هاتيـــك الأســـرّة فوقهـــا	أسْـدٌ مـــضرجةٌ تلـــوب لواغبـــا[1]

ويكمن القلب في صيغتي:

- أوقفت للصرعى نهاراً دائباً
- حضنت هاتيك الأسرة فوقها أسد.

إذا الأصل في ترتيب الصيغة الأولى هو: (الصرعى نهاراً دائبا)، باعتبار أن الجرحى أو (الصرعى) هم الذين أوقفوا (الوتري) طوال النهار، وليس هو من أوقف النهار، ومن ثمّ فإن القلب حاصل في المجاز وهو تحول ذهني يرتبط بالسياق، للدلالة على الإثارة وكسر أفق التوقع لدى المتلقي.

كما إن القلب حاصل أيضاً في الصّيغة الثانية، إذ الأصل في التعبير (حضنت أسداً مضرجة فوق هاتيك الأسرة) للدلالة على أولئك الأبطال الذين سقطوا جرحى في وثبة كانون، وأسعفوا إلى المستشفيات.

ومن ذلك أيضاً ما يبرز في قوله:

أحـــن إلى شـــبح يَلْمـــحُ	بعـــينيَّ أطيافُـــه تمْـــرَحُ
أرى الـشمس تُـشرقُ مـن وجهـهِ	ومـــا بـــين أثوابـــه تجـــنحُ
رضـــيُّ الـــسِّماتِ، كـــأنَّ الـــضَّمير	علـــى وجهـــه القَـــاً يطفـــحُ
كـــأنَّ العـــبيرَ بأردائِـــهِ	علـــى كـــل خـــاطرةٍ يـــنفحُ
كـــأنَّ بهامتِـــهِ منبعـــاً	مـــن النـــورِ أو جمـــرة تجـــدحُ[2]

والقلب ماثل في الصيغ الآتية:

- أرى الشمس تشرق من وجهه.
- كأن الضمير على وجهه ألِقاً يطفح.
- كأن بهامته منبعاً من النور..

إذ أن الأصل في التشبيه هو تشبيه الوجه وقسماته، بالشمس، والضمير، والنور، وليس العكس. فبهاء الوجه كإشراقة الشمس، وكذلك نقاء الوجه أيضاً كالضمير النقي الذي لم تخالطه شائبة، وهو حاصل أيضاً من تشبيه الهامة فهي في زهائها كالنور. فتلك تشبيهات مقلوبة، لها ملمح تجاوزي إبداعي.

---

(1) الديوان: 3/ 248.

(2) الديوان 3/ 265.

2 – التقديم والتأخيـر:

يمثـل (التقـديم والتـأخير) شـكلاً مـن أشـكال التحـول الـصياغي في الجملـة الـشعرية، وإن اتـسع تـأثيره ليـشمل التركيـب، إذ ينتقـل فيـه (الـدال) مـن موضـعه الأصـلي إلى موضـع طـارئ يستدعيه (المقام)[1].

ومعنى ذلك أن التركيب يخضع من حيث ترتيب كلماته إلى نمط يتبع حركة الإعـراب، الـتي مـن شأنها ضبط المعاني وترتيبها بحسب النسق الذي أقره النحو، مثل أن يكون حق المسند إليـه التقـدم، ولا يقتضي للعدول عن تقديمه، إلاّ لأغراض حصرت القواعد مجالاتها، ومن هنا أضحى من حـق (المبتـدأ) التقدم على الخبر والفعل على الفاعل والمفعول والموصوف علـى الـصفة، غـير أن مجـالات الاسـتخدام الأدبي للغة كثيراً ما تخترق هذا النظام بمجـاوزة النـسق البنـائي، لأغـراض نفـسية وإبلاغيـة كالتـشويق والتفاؤل والتلذذ وغيرها من القيم الوظيفية التي أقرها البلاغيون في هذا السياق[2].

وليس الأمر مطلقاً في حركة التقدم والتأخر بين الصيغ، إذ أن ما نرمي إليه في هذا التحـول هـو ما كان خالصاً للبعد المعنوي المرتبط بحركة الفكر من ناحية، وطبيعة المقام من ناحيـة أخـرى، علـى نحـو يحقق (التناسق) في البناء. ومعنى هـذا أن القـول في (التقـديم والتـأخير) يأخـذ طبيعـة ذهنيـة بالدرجـة الأولى[3]، وربما كان هذا الإدراك وراء مقولة عبدالقاهر الجرجاني فيما يخص النظم.

ومن هذا المنطلق؛ فإن غايتنا من دراسة هذا النسق في شعر الجواهري هـو الكـشف عـن الطاقـة الدلالية التي ينتجها التحول في التقديم والتأخير بين الصيغ الناشئ عن حركـة الفكـر والـسياق، وأولى ملامح التجلي، في هذا النموذج، الذي يقف على شخصية عربية عظيمة، لها قيمتهـا وثقلـها الحـضاري في ميزان الأمة، وهي شخصية أبي العلاء قائلاً:

قـف (بـالمعرّة) وامـسح خـدّها التّربـا ... واسـتوح مـن طـوق الـدنيا بمـا وهبـا
واسـتوح مـن طبـب الـدنيا بحكمتـه ... ومـن علـى جرحهـا مـن روحـه سـكبا
وسـائل الحفـرة المرمـوق جانبهـا ... (هـل تبتغـي) مطمعـاً أو ترتجـي طلبـا؟
أبـا العـلاءْ وحتـى اليـوم مـا برحـت ... صـناجة الـشعر تهـدي الـترف الطربـا
يـستنزل (الفكـرَ) مـن عليـا منازلـه ... (رأسٌ) ليمـسح مـن ذي نعمـة ذنبـا
وأن (للعبقـري) الفـذّ (واحـدةً) ... إمـا الخلـود وإمّـا المـال والنـشبا

---

(1) ينظر: البلاغة العربية (قراءة أخرى) – د. محمد عبدالمطلب، ص236.
(2) ينظر: البلاغة والأسلوبية – د. محمد عبدالمطلب، ص286.
(3) ينظر: البلاغة العربية (قراءة أخرى)، ص236، 237.

أقـام (بالـضجة) الـدنيا وأقعـدها (شـيخٌ) أطـل عليهـا مـشفقاً حـدبا[1]

وبالنظر في الأبيات، يمكننا إدراك هذا النسق من خلال حركة المفردات والصيغ، وتحولها بين (التقديم والتأخير)، وتبرز في سياق العبارات الآتية:

- قف بالمعرّة وامسح خدّها التربا
- هل تبتغي مطمعاً ...؟
- يستنزل الفكرّ من عليا منازله (رأسٌ)
- وأن للعبقري الفذ واحدةً
- أقام بالضجة الدنيا وأقعدها شيخ

فتقدم الجار والمجرور (بالمعرة) وارتباطها بالباء على ما بعدها يدعمها المقام الذي يقتضي (التشويق) ولفت الانتباه إلى خصوصية المكان، إذ أن الأصل في الترتيب، أن تكون رتبة (المعرة) مضافاً إليها مثلاً كقولنا: (قف وامسح خدّ المعرة التربا)، غير أن تبوئها موقعاً متصدراً في صدر البيت، يمنحها خصوصية دلالية وإيحائية، إذ أن تقدمها يكسر أفق التوقع لدى المتلقي ويحقق المفاجأة والإثارة وهو المعقود في ناصية البيت.

وارتباط الاستفهام (هل) بالفعل (تبتغي) يعكس تأخير (الفعل). ويبدو أن هذا الاقتران، وتقديم الاستفهام على الفعل، يكشف أزمة (الذات) الشاعرة، التي تحاول تجسيد القيم والمبادئ العظيمة التي آمن بها (أبو العلاء المعري)، وإزالة الشك عن (الفعل) الإبداعي في حياة الشخصية المثالية، من خلال (أبي العلاء)، بمعنى أن صيغة الاستفهام تنقل (التقرير) إلى الإثبات، أو من التقرير إلى (التقرير)، إذ أن السؤال لا يراد منه الاستفهام وإنما يقصد به حصول التقرير والإثبات، على سبيل (إزالة التوهم والإبهام) الذي يعتقده في المتلقي لا في الميت (أبي العلاء)، من حيث القناعة واليقين بما حققه من منجزات في حياته، وإن لم ينل شيئاً من حطام الدنيا وملذاتها.

أما تقديم (المفعول/ الفكرَ) وتأخير الفاعل المسند إليه (راسٌ)، في قوله: (يستنزل الفكرَ من عليا منازله رأسٌ)، فيرجع إلى قيمة المقدم (الفكر) وليس إلى (رأس) في التأخير، إذ يدل على التعظيم (الصفة) التي يحملها الرأس، فإن قيمة (الرأس) بما يحمله، مثل الدعاء، إذ تتحدد قيمته بما فيه. والحكم يسحب نفسه على تقديم صيغة (وأن للعبقري) فالتعظيم هو المسوغ في التقديم.

---

(1) الديوان: 3/ 9، 10.

وعكسهما يتجلى في صيغة (أقام بالضحجة ... شيخ)، إذ تتحول دلالة الاختصاص والتشويق إلى المسند إليه (شيخ) وليس إلى شبه الجملة، فالشاعر يستثمر كل وسيلة تفضي إلى تحقيق الإثارة والمفاجأة، فثمة فاصل بين المسند والمسند إليه، يمثل صورة من صور المفاجآت والإثارة.

إن ما سبق من شواهد، يدخل ضمن مقتضيات الفكر والسياق اللذين اشترطهما البلاغيون لإنتاج الدلالة الإيحائية، وهو البعد في مجاوزة النسق التراتبي، بوصفه تحولاً للمستوى الذهني المعنوي عند الشاعر، أو (الذات) الشاعرة على الأصح، وهو ما يشكل بعداً إدراكياً لوعيه بالاحتمالات التعليقية بين عناصر الصياغة، وليس إدراكاً آلياً، وإنما إدراك خلاّق ينقل التعبير من مستوى إلى آخر، قائم على تجاوز المحفوظ اللغوي بالنسبة لموقع الدال داخل التركيب[1]، ومن ذلك أيضاً قول الشاعر:

تستلمس النبضات تجري إثرها	خلجاتُ وجهك راغباً أو راهبا
ومشارفٍ! نسج الهلاك ثيابه	ألبسته ثوب الحياة مجاذبا
ومكابدٍ كربَ الممات شركته	- إذ لم يجد منجىً - عناءً كاربا
ومحشرجٍ وقفَ الحِمامُ ببابه	فدفعتهُ عنه فزحزح خائبا[2]

إن التحول في الصيغ من مواقعها في الصيغ الماثلة في الأبيات مثل:

- تجري إثرها خلجاتُ وجهك
- ومشارفٍ ...... ألبسته
- ومكابدٍ ...... شركته عناءً
- ومحشرجٍ...... فدفعته أي (الحمام).

تجري في تشكلها تبعاً للتحول الذهني وحركة الفكر والسياق، الذي اقتضى تنكير المسند إليه (خلجات) وتأخيرها، بمقتضى صوتي يحقق التناسق الإيقاعي من جهة، والدلالة على التخصيص، الذي يكتسبه من شبه الجملة، تعكس النبضات قسمات وجهك أنت (المقصود/ هاشم الوتري) دون غيره، فهي خصوصية للشخصية المثالية التي يصنعها المقام.

ثم إن تقديم شبه الجمل بواو (ربَّ) الجارة دليل على التخصيص الذي تتجلى دلالته فيما بعدها من عوامل، فهو المنقذ، والطبيب، والمصلح الاجتماعي؛ فتقديم المشتقات بوصفها (صفات) تغني عن الموصوف.

---

(1) البلاغة العربية (قراءة أخرى) - د. محمد عبدالمطلب، ص238.

(2) الديوان: 3/ 247.

رابعاً: التناسق:

يمثل (التناسق) أحد الأدوات الأسلوبية التي يعتمدها الشاعر لتحقيق الانسجام والتلاؤم بين الدوال ومدلولاتها، إذ ليس الغرض بنظم الكلم أن توالت ألفاظها في النطق، بل أن تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل[1].

ومقتضى (التناسق) بحسب الجرجاني، هو العمل على إخراج النص بمستوى جمالي، يتلاقح فيه الشعري بالفكري، إذ إن القيمة التوظيفية من تناسق الدوال والتقاء المعاني على الوجه الذي اقتضاه العقل هو التساوق بين المضمون الفكري والوظيفة الشعرية، وتحقيق الموائمة والانسجام بين المبادئ الفكرية والقيم الجمالية، ومن ثمّ فإن (التناسق) يغدو آلية منظمة لعملية الصياغة والبناء، من حيث (التنظيم، والتنسيق) بين العناصر اللغوية على مستوى البيت والنص على حد سواء. كما يصبح (التناسق) ناتجاً لتضافر (التأليف) و(التعليق) والترتيب)، بوصفه المسحة الجمالية الأخيرة التي بموجبها تكتمل أبعاد النظم والبناء الشعري.

وعلى الرغم من غياب المعايير الخاصة (التناسق)، إلا أن ما سبق من توصيف - واستناداً إلى ما ذهب إليه الجرجاني - يرشح مقولة البلاغيين: (لكل مقام مقال) لاعتمادها قاعدة في دراسة هذا النسق وتحديد أبعادها في النص الشعري. واعتماد هذه المقولة ناتج من قناعتنا ببخاعة الوسيلة وعمق المضمون الذي تبنى عليه، إذ تؤسس في وعينا لتقنية ذات أبعاد جمالية ونفسية، ترتسم من خلالها مسارات النص وأبعاده.

إن المحمول الدلالي (لكل مقام مقال) يحدد العلاقة بين المبنى والمعنى من جهة، وبينهما والسياق من جهة أخرى، وكأن هذه القاعدة تمثل الصيغة النهائية لما يجب أن يكون عليه النص من اشتراطات منهجية ورؤى أو قيم تعبيرية تخدم البناء التركيبي وتتيح مساحة من التلقي الجمالي لانتظام الصيغ اللغوية في إطار موقف معين، وقالب محدد، تتوافر فيهما مقومات الإبداع في الرؤية والقول.

ومعنى ذلك أن (التناسق) خطوة يعمل الشاعر على إتقانها لتحسين صورة النص الشعري وإثبات الفضيلة والمزية في مادته اللغوية، وتتخذ من ذلك (سمتاً جمالياً)، يسعى من خلاله لتحقيق ثلاثة أبعاد هي:

1- التلاؤم بين المعنى والسياق.

2- التناسب بين الصيغ والأدوات.

3- حسن التصريف.

(1) دلائل الإعجاز، ص95.

اعتماداً على هذه المعطيات؛ فإن غايتنا من هذا التوصيف والمقاربة لمصطلح (التناسق) هو تعميق الرؤية نحو جماليات الأسلوب وإيجاد الأدوات، وذلك ما ننوي فعله في تعاملنا مع شعر الجواهري، على أننا سنعتمد قصيدة (هاشم الوتري)[1] أنموذجاً إجرائياً، لرصد مستويات (التناسق) التي حققها الشاعر في شعره من خلال هذه القصيدة.

1- التلاؤم بين المعنى والسِّياق:

من الخصائص التركيبية التي ينتجها (التناسق) في النص الشعري، موافقة المعاني لسياقاتها، إذ ليس (النظم) نسج الألفاظ في قالب بنائية من خلال الأبيات، وإنما هو القدرة على التكوين المترابط وجريان المعنى وفق السياق، على مستوى الجملة والبيت والقصيدة كاملة.

ومن هذا المنطلق؛ فإن انتظام (131) بيتاً في قصيدة واحدة، وهي قوام قصيدة (هاشم الوتري)، يعكس قدرة فائقة لدى الشاعر في التعامل مع المفردات وصياغتها، في بناء تركيبي متدفق، تبعاً لمقتضيات السياق، وهو ما يبعث لدينا الرغبة لاستجلاء ملامح التلاؤم وفق قاعدة (لكل مقام مقال).

ترتبط القصيدة بموضوع رئيس هو (الفخر) بتكريم الدكتور/ هاشم الوتري عميد كلية الطب في جامعة بغداد، بمناسبة منحه عضوية الشرف في الجمعية الطبية البريطانية عام 1949م، وتتوزع القصيدة على عشرة مقاطع، وهي في جوهرها تمثل المقامات السياقية، التي تتراءى كالآتي:

- **المقطع الأول:**

تمجيد الوتري بوصفه مبدعاً مكرماً في (16) بيتاً:

مجدت فيك مشاعراً ومواهباً   وقضيت فرضاً للنوابغ واجباً

- **المقطع الثاني: استحقاق الوتري للتكريم بوصفه منقذاً ومطبباً في (21) بيتاً:**

لله درّك أيّ آسٍ منقذٍ   يزجي إلى الداء الدواء كتائباً

- **المقطع الثالث: الوتري مخلصاً متفانياً في خدمة شعبه ودياره في (13) بيتاً:**

أوقفت للصرعى نهاراً دائباً   وسهرت ليلاً نابغياً ناصباً

ولأنت صنت الدارَ يوم أباحها   باغٍ ينازلُ في الكريهة طالبا

---

(1) ينظر: الديوان: 3/ 247.

- المقطع الرابع: بغداد الماضي اللاهي وقبلة القيان في (8) أبيات:

بغـــداد كـــان المجـــد عنـــدك قنيـــةً   تلـــهو وعـــوداً يـــستحث الـــضاربا

- المقطع الخامس: بغداد الحاضر، في (3) أبيات:

حـدثْ عميـد الـدار كيـف تبـدلت   بـوراً قبـابٌ كـن أمـس محاربـا

- المقطع السادس: المتنفذون في سوء الأوضاع في (9) أبيات.

- المقطع السابع: انفجار الصمت والتعريض بالمتنفذين من الحكام في (21) بيتاً:

أنبيـك عـن شـر الطغـام مفـاجراً   ومفـــاخراً ومـــساعياً ومكاســـياً

- المقطع الثامن: سياسة الطغاة وأعمالهم في (27) بيتاً ويتضمن:

أ- سياسة الطغاة في تجويع الشعب.

ب- إعلان المواجهة والتحدي لأولئك الحكام.

أ- حـشدوا عليـه الجـوع ينـشب نابـه   في جلـــد أرقـــط لا يبـــالي ناشـــباً!

ب- أنـا حـتفهم ألج البيـوت علـيهم   أعـــزي الوليـــد بـــشتمهم والحاجبـــا

- المقطع التاسع: يفخر الجواهري بنفسه، (21) بيتاً:

لله درّ أبي يرانـــــي شاخـــــصاً   للـــهاجرات لحـــرٌ وجهـــي ناصـــبا

- المقطع العاشر: التفاؤل بالنصر وتجاوز الأزمة في (5) أبيات:

ثـم لابـد هاشـمٌ والزمـان كمـا تـرى   يجـري مـع الـصفو الـزلالِ شـوائبا

إن التأمل في الأقوال السابقة، يعكس التناسق البنائي، ويمنحنا التأمل في الأقوال السابقة، صورة جلية، تعكس التناسق البنائي في تسلسلها المنطقي تبعاً لمجاريها السياقية، على نحو يؤكد قدرة الشاعر ومهارته في التنسيق، وتحقيق التلاؤم بين الأقوال والمقامات، فضلاً عن دقة توزيع الأبيات وتوظيفها، بما يتناسب والمقامات، إذ يقتضي المقام في الافتتاح الإفصاح عن المضمون الشعري، وإبراز الفكرة الجوهرية التي تدور حولها القصيدة وهي تكريم الطبيب (هاشم الوتري)، وكان ذلك باعثاً لانتظام المقطع الثاني للتعبير عن قيمة التكريم واستحقاق شخصية الوتري لهذا الأمر، بوصفه منقذاً لجرحى وثبة كانون عام 1947م، وخصص المقطع الثالث، لرصد جهود الوتري الإنسانية والطبية ليس لإنقاذ الجرحى فحسب، بل وللمرضى عموماً وتفانيه في خدمة الجماهير في مختلف المواقف التي يشهدها وهو استحضار لجهوده، يتداعى نتيجة المواقف، فكل موقف يفضي إلى الآخر.

وفي المقطع الرابع، يتوقف عند حال بغداد، وتسجيل حالة من الفوضى والعبث واللهو التي تشهدها، بعد أن كانت قبلة العلم وموطن الأبطال ومركز الفتوحات، وهو ما يتجلى في المقطع الخامس، ليشير في المقطع السادس والسابع إلى المتنفذين والمفسدين الذين شوهوا المجد في طموحات الشعب. وفي المقطع الثامن يكشف عن سياسة الإفقار والتجويع التي يمارسها الحكام الطغاة، ويعلن التحدي والمواجهة ضد الطغاة، ومقارعتهم في كل نادٍ ومحفل.

يؤوب في المقطع التاسع للتذكير بالمرجعيات التربوية التي تصنع الرجال وترسم شخصية المبدع، وأجلهم الآباء وهو ما دفعه للفخر بالوتري الأب. ولم يغب عنه أن يبعث الأمل ويزجي بشائر النصر لدى الجماهير، ومن ثم كان باعثاً لانتظام المقطع العاشر لتكريس قيم المجد والنصر والحرية في نفوس الشعب.

2- التناسب بين الصيغ والروابط:

تمثل الأدوات والروابط ملمحاً من ملامح (التناسق) في البناء التركيبي، بوصفها تخلق حالة من الانسجام والتناسب بين الصيغ والمفردات، إذ تهيئ العناصر اللغوية للترابط والالتحام فيما بينها، بما يضمن إنجاز الدلالات وإنتاج الإيحائية في النص الشعري.

ولا نعني بالروابط (حروف الجر)، فهي من العناصر التي يتطلبها البناء الشعري بداهة لتحقيق السلامة في البناء، بوصفها موصلات ضرورية بين الجمل والعبارات، ولا يستغني الشاعر عنها، وإنما يهمنا الأدوات التي تدخل ضمن تكوين مجاوز للنسق المألوف، لإنجاز دلالات إضافية في النص الشعري، ولها ارتباط نفسي وإيحائي في مقام القصيدة، ومن ذلك أدوات العطف والشرط والنداء والحروف الزائدة. ويمكننا تلمس ذلك في قول الجواهري:

فيا عُمَرُ النضال إذا تشكى ... شجاع القلب من خَوَرِ الجبانِ
ويا عُمَرُ البيان إذا تفدّى ... عجافُ النشءِ بالفِكرِ السِّمانِ
ويا عمرُ الوفاءِ إذا تخلّى ... فلان في الشدائد عن فُلانِ
ويا عمرُ الخلودِ إذا تغنّى ... بمجدِ الخالدينَ فمُ الزمانِ(1)

وفي هذا النموذج، تتخذ الأدوات الندائية والشرطية، (ياء) و(إذا) من سمت المتابعات، نسقاً تعبيرياً، ليتحول (المقام) من (التقرير) إلى الإنشاء، وهي بذلك تحقق وظيفة ثنائية مزدوجة، إذ تخلق

(1) الديوان: 3/ 80.

بتكوينها الماثل أمامنا، حالة التوازي والتناسب بين الصيغ وروابطها من جهة، وتنجز الفعل الإبداعي في حياة (عمر الفاخوري)، وهو ما يتجلى في صيغ (النضال، البيان، الوفاء).

فيا عمر ⟵ النضال ⟵ إذا تشكى

ويا عمر ⟵ البيان ⟵ إذا تفدّى

ويا عمر ⟵ الوفاء ⟵ إذا تخلى

ويا عمر ⟵ الخلود ⟵ إذا تغنى...

ومن ثمّ فإن وظيفتها في النموذج السابق تسهم في خلق الطاقة الإيحائية في البنية التركيبية للأبيات، ويجري ذلك تبعاً لما يعتمل في وعي الشاعر من مشاعر نفسية، إزاء الشخصيات والمظاهر الخلاقة في المجتمع، ويأتي استعمال (إذا) دون غيرها للدلالة على حصول هذه القيم في شخصية (الفاخوري)، فهي تدل على حتمية الوقوع. وإذا كنا قد تناولنا (النداء) ملمحاً أسلوبياً ليسهم في إنتاج الأفعال الإنجازية، في مبحث سابق، فإن أدوات الشرط وخصوصاً (إذا) تكتسب في شعر الجواهري بعداً نفسياً، له قيمته الوظيفية في تحقيق الانسجام والتناسب بين الصيغ ومقاماتها، فضلاً عن دورها الوظيفي في التماسك النصي، وربط الصيغ بسياقاتها المعنوية. ومن الشواهد على ذلك ما يتجلى في هذه الأقوال:

- تعدادُ مجد المرء منقصة إذا فاقت مزاياه عن التعداد[1]

- ونبع المجد لا يفني معينٌ له إلا إذا فَنِيَ العباد[2]

- إن الطغاة إذا لاينتهم بطروا مثلَ الصغار إذا دللتهمْ فسدوا[3]

- وما أنت بالمعطي التمرد حقه إذا كنت تخشى أن تجوع وأن تعرى[4]

وكما هو ماثل في الأبيات، تؤدي (إذا) دوراً بنائياً له قيمته الوظيفية بين العناصر اللغوية الأخرى، إذ تمثل محوراً جوهرياً في عملية البناء وإنتاج الدلالة، بوصفها (العقدة/ القيمة) التي يتوقف عليها الفعل الإبداعي، فيما ينده الشاعر بمنطقه النفسي، إذ إن انتزاعها من التركيب في الأبيات يفسد

---

(1) الديوان: 1/ 125.

(2) المصدر نفسه: 3/ 365.

(3) المصدر نفسه: 5/ 165.

(4) المصدر نفسه: 2/ 103.

البناء والمضامين، التي انتظمت لأجلها، ومن ثمّ فإن هذه القيمة هي الخاصية التي يتحقق بموجبها التناسب بين الصيغ وروابطها، بمحمول دلالي إيحائي.

وعلى هذا الأساس، تعد الوظيفة الشرطية التي تنتجها أدوات الشرط الجازمة وغير الجازمة مسوغاً لتحقيق التماسك النصي والتناسب الدلالي بين الصيغ، وقد أخذت أدوات الشرط عناية الشاعر محمد مهدي الجواهري، وغدت في حضورها المكثف، ظاهرة لافتة لها أبعادها النفسية، ودورها في تحقيق التلاحم العضوي بين أجزاء واسعة من القصيدة.

3- حسن التصريف:

يرتبط (حسن التصريف) في الخطاب الشعري بحالة من الوعي والإدراك لطبيعة التحولات المجاوزة التي يقتضيها الحال والمقام في بناء الجملة الشعرية من حيث الذكر والحذف أو الزيادة والنقصان.

ويدخل ذلك ضمن عملية إجرائية يقوم بها الشاعر، لتحقيق التناسق والانسجام بين عناصر البنية التركيبية للنص الشعري، تبعاً لمقتضيات الحال والمقال.

وقيام الشاعر بهذا الإجراء يعبر عن الشعور بالرغبة في رفع مستوى الأداء في الخطاب، تبعاً لما يعتمل في النفس، ويجري مع المنطق. وتحقيق درجة من الحسن في تصريف القول، يعكس قدرته على التعامل مع الأبنية الصرفية في إطار الجملة الشعرية، وتغدو بهذه القيمة مهارة أسلوبية، لا يتقنها إلاّ الشّاعر المبدع الذي أخصبت عقله تربة اللغة، وغاص في أعماقها، وفهم أسرارها التركيبية والصرفية والصوتية والدلالية. ومن ثمّ فهو يدرك مواضع الحذف والزيادة وما تتطلبه القواعد والمباني، ويفهم كذلك أن كل زيادة في المبنى يصاحبه زيادة في المعنى، وعلى ذلك يظل المبنى مرشحاً لإنتاج المعاني إذا ما تهيأت للشاعر مثيرات تستجيب لها نفس المتلقي؛ الأمر الذي يجعل النص بحاجة إلى محفزات أو منبهات أسلوبية تزيد من توهج النص وتنأى به عن المباشرة والتقريرية.

وإذا كان التصريف علم يعرف به أحوال أبنية الكلمة ويختص بالأسماء المتمكنة والأفعال المتصرفة[1]، فإن ميدانه واسع التصرف كثير التحولات التي تطرأ على الأبنية من حيث التعريف والتنكير والتذكير والتأنيث والإفراد والجمع والتوكيد والبدل والسوابق واللواحق من الأدوات والحروف الزائدة في المصادر والأفعال والمشتقات.

---

(1) ينظر: شرح ابن عقيل، تحقيق/ محمد محي الدين عبدالحميد، دار الفكر العربي للنشر والتوزيع، ط1، 1399هـ-1979م، ص2/ 4/ 191.

إن الفكر البلاغي لم يتعامل مع هذه الخاصية بصورتها النسقية التي ذكرناها باعتبارها محددات (التناسق) ومسوغاتها، وإنما عدّها خاصيات أسلوبية، تسهم في إغناء النص، وإضفاء ملامح الإبداع في الخطاب الشعري.

وغايتنا من هذا التوصيف، هو ضبط المصطلح وتحديد أبعاده، والكشف عن المؤثرات النفسية التي يكتنفها التعبير، باعتبارها مناط النظر والتأمل في هذا المقام.

وإذا تأملنا شعر الجواهري وفق هذه المعطيات؛ ألفينا تجليات (التناسق) تشع من جوانب القصيدة وتلتمع من داخلها، على نحو يعكس (حسن التصريف) ومجاوزة النمط المألوف من التعبير. ويمكننا أن نلمس ملامح هذا الفعل الإبداعي من خلال بعض النماذج الشعرية التي نقتطفها من قصيدته (سر في جهادك)[1]، وهي أبيات متفرقة يجمعها (حسن التصريف) للأبنية التركيبية على مستوى الجمل والعبارات، يقول فيها:

سـر في جهـادك تلـقَ حولـك ترتمـي ... سـتُّ الجهـات لخـصمك البغـضاءُ
هـي خـير مـا أسـدى الطغـاةُ وأسـلفت ... كـفُّ الغـزاةِ ومـا أفـاد بـلاءُ
ومـن الـصّدور المـوغرات ذخـيرةٌ ... ومـن الـذحول[2] كتيبـةٌ شـهباءُ
واحـذر! فمـلء ثيـابِ خـصمك غـادرٌ ... حـذِرُ الجنـانِ وكائـدٌ مـشاءُ
متنمـرٌ يغـشى الـضِّعافَ كأنـه ... بمـسوحِه مترهـبٌ بكّـاءُ
وإذا العبيـد النـائمون علـى العـصا ... نـاهون في أوطـانهم أمـراء[3]
تتـدافع الـشهوات بـين عـصابةٍ ... وعـصابةٍ، وتجـاذبُ الأهـواء
لزمـت جمـوع الرافـدين جحورهـا ... مثـلَ الأرامـلِ ضـمّهن خبـاءُ
وتبنـت الـشكوى فكـل سـلاحها ... عنـد التـصادم آهـةٌ حـرّاءُ
تلـك العواصـمُ كـان سـترٌ تتقـي ... خـزْرَ العيـون بـه وكـان غطـاءُ
يتفيـأ المتحكمـون ظلالهـا ... والأجـنبيُّ.. وأهلـها فقـراءُ
وبجمـرة الدسـتور! تـشقى أمـةٌ ... وعليـه يـبردُ معـشرٌ وسـعداءُ
أخـذ العبيـدُ! الموثقـون بحبلـهِ ... وانـسلّ منـه عبيـده الطلقـاءُ
لم يبـقَ شـيءٌ يـستفز مـساعاً ... لم تبـلُ هـذي الأمـةُ الـسمحاءُ

---

(1) ينظر: الديوان: 3/ 267.

(2) الذحول: الثارات والأحقاد.

(3) أمراء: جمع آمر.

بين اثنتين! فساسة قد أوثقوا | بالأجنبيِّ وساسةٌ جبناءُ
ومحايدونَ يفاخرون بأنهم | عمَّا يحيق بأهلهم غُرَباءُ
ومناوشونَ يبادلون خصومهم | غزلاً، فلا عَنَتٌ ولا إيذاءُ
ومهذبونَ خصومةً وطريقةً!! | مرنون في أسلوبهم ظرفاءُ!
ومخدِّرونَ يسهلون مهمّة | الجرّاح ساعة تُبترُ الأعضاءُ
ومنفّسونَ كأنهم صمّامةٌ | ينفي بها ضغطَ البخارِ الماءُ
ومظاهرونَ على الطغاةِ وإنهم | شرطٌ لهم إن صرّحت هيجاءُ
ومثقفونَ ثناهمُ عن شعبهم | بيعٌ يدُرُّ عليهمُ وشراءُ
أعمتهم عن كل قصدٍ شهوةٌ | لقد تجسُّ طريقها عمياءُ
زوت الشبابَ عن البلاد مطامعٌ | مجذومةٌ ومنافعٌ خساءُ
واستسلم الشعراءُ إلاّ عصبةً | تسقى الحميمَ، وأخلدَ الأدباءُ
واستأثرَ الفنانُ يرسمُ بطةً | حسناءَ تمسحُ ريشها حسناءُ
وتنافس الفقهاءُ أيٌّ منهم | عند الصلاةِ الضارعُ البكّاءُ(1)

وفي هذا الأنموذج، يشع (التناسق) عبر طائفة من القيم والعلاقات الأسلوبية، التي تطالعنا في وشاح متناسق البناء والدلالات، وتتمظهر في ثنائيات متضادة وعناصر متواشجة، يجمعها جامع من (سمت المتابعات)، وأبرزها:

1- التعريف والتنكير:

ويمثل أحد الخطوط الوظيفية، التي اعتمدها الشاعر لإنتاج الدلالة وخلق حالة من التناسق و(حسن التصريف) في البناء التركيبي للجملة الشعرية.

وتوظيف الشاعر لهذا الأسلوب يدخل ضمن الممارسة الإبداعية في الخطاب الشعري، إذ يعكس القدرة في التعامل مع الأبنية بوضع كل عنصر في موضعه المناسب الذي يقتضيه المقام.

وليس المقصود من (التعريف والتنكير) التعميم على العناصر اللغوية، فذلك من خواص المواضعة التي نألفها في الخطاب العادي، وإنما القصد هو المجاوزة في التعبير وتحقيق درجة من (الحسن) في التصريف والانتقال بين المقامات.

---

(1) الديوان: 3/ 271، 273، 274.

وعلى ذلك فإن (حسن التصريف) الذي نرمي إليه في الأبيات السابقة، يمثل حركة صياغية، بين الحضور والغياب، أو ما يسمى بثنائية (البنية السطحية والعميقة)، مما يجعلها أشبه بحركة بندولية، بين البيتين، بمقتضى قيمي، نفسي وفكري. وتجري حركتها بقياسات دقيقة، بناءً على تناسق بين الألفاظ ومعانيها:

..............الطغـــــاة..............   ... ... الغـــزاة ... ... بـــــلاءُ
ومـــن الـــصدور المـــوغرات...........   ... ...
متنمـــرٌ..........................   ....
تتـــدافع الـــشهوات بـــين عـــصابةٍ   وعـــــصابةٍ...................
.... الرافـــدين...........   ... . الأرامـــــل ... .
............العبيـــدُ.................   ....
.... الأمـــة الـــسُمحاء
... ... فـــساسة ... ... بـــالأجني... وساســـة جبنـــاء
...محايـــدونَ ... ...
...مناوشـــونَ ... ...
...مهـــذبونَ ... ...
...مخـــدرونَ......................   الجـــــراح ....
...منفـــسونَ ... ...
...مظـــاهرونَ .... الطغـــاة   ... ...
...الـــشبابُ...... ... . مطـــامع   ... ...
...الـــشعراءُ............ عـــصبة   ... ...
...الفنـــانُ............. بطـــةٌ......   حـــسناء تمـــسح ريـــشها حـــسناءُ
...الفقهـــاءُ ... ... الـــصلاةِ الـــضارعُ البكّـــاءُ

وبنـاءً علـى مـا تقـدم، يمكننـا إدراك (حـسن التـصريف) وتجليـات التناسـق الأسـلوبي من وجهتين:

1- التنوع في التوزيع، وبين المفردات المعرفة والمنكرة، إذ أن المسافات التي أخذت عليها الألفاظ مواقعها، قد أسهم في خلق حالة من التناسق سواءً على المستوى الإيقاعي أم التركيبي، وهو ما يتراءى من خلال الفراغات التي امتلأت بها صيغ التعريف والتنكير.

2- المقتضى السِّياقي، وهو الركيزة الأساسية في إنتاج المعاني، والمسوغ النفسي والدلالي في (التعريف) و(التنكير)، ذلك أن تعريف مفردات مثل (الطّغاة، الغزاة، الصدور، الموغرات، الأرامل، العبيد، الأمة، الأجنبي، الجراح، الشباب، الشعراء، الفنان، الفقهاء) يكشف عن علاقة سياقية وموقف نفسي يعيشه الشاعر في تعامله مع (الآخر)، متأزماً قلقاً، تتنازعه الخطوب والأزمات.

وهو في هذا الموقف يحاول تشخيص الواقع، وتحديد ملامحه في ضوء القيم السالبة والموجبة، ويدخل التعريف والتنكير ضمن هذه القيمة الوظيفية في إطار علاقتي (التخصيص) و(التعميم). وغالباً ما تعبر الأولى عن (التعريف)، وتدل الثانية عن (التنكير)، وتعيين الدوال بهذه العلاقات، تعد سمة أسلوبية وظاهرة بنائية تشع في شعر الجواهري من جوانب كثيرة في قصائده.

ومن هذا المنطلق فإن تعيين (الطغاة، الغزاة، العبيد) وغيرها، بالتعريف يتخذ من (التخصيص) قيمة جوهرية وركيزة أساسية يقتضيها مقام الخطاب في النص الشعري، فالطغاة، هم الطغاة في كل زمن، وكذلك (الغزاة، والعبيد، والجراح، الشباب، الفنان، الفقهاء).

وقد يكون التخصيص في مقام الإهانة والتحقير، أو التخصيص للتعظيم، ويمكن تمييزه في سياقات البناء.

وإذا كان تعريف (الطغاة، الغزاة، العبيد) قد أنتج دلالة السخرية والتهكم، فإن تعريف (دم الشهيد، المجد، الكريم، الحزن، الجوع، العلم، الفكر، وغيرها، ينتج دلالات التعظيم والتمجيد والتبرك في مقامات أخرى، كما هو ماثل في الأبيات الآتية:

- دم الشهداءُ أنت أعز ملكاً — وقاعك أشرف الدنيا بقاعا[1]
- مجداً على مجدٍ فتلك طماحةٌ — يمشي عليها المجد نحوك قاصدا[2]
- ويا جثثاً يفوح المجد منها — فتعبق في الجبال وفي الوهاد[3]
- يمشي الكريم مع التكرم توأماً — صنوٌ يسدد خطو صنوٍ عائدا[4]

(1) الديوان: 3/ 77.

(2) المصدر نفسه: 3/ 99.

(3) المصدر نفسه: 3/ 196.

(4) المصدر نفسه: 3/ 99.

وفي المقابل، فإن تنكير المفردات والدوال، يعكس القيم النفسية والمواقف الشعورية التي تعتمل في الوعي الباطن للذات الشاعرة، وتحدد العلاقة بين (الأنا) و(الآخر).

وإذا كان التعريف ناتجاً دلالياً لعلاقة (التخصيص) تعظيماً أم تحقيراً؛ فإن (التنكير) يمثل ناتجاً دلالياً لعلاقة (التعميم)، إذ تتضافر في إنتاجه سياقات التعظيم والتحقير والتصغير والتكثير والتوكيد أو الوصفية[1]. وهو ما يطالعنا في المفردات (بلاء، عصابة، ساسة، محايدون، مناوشون، مهذبون، مخدرون، منفسون، مظاهرون، مطامع).

والنظر إليها منفردة لا يحقق لها فاعلية، إذ تكمن فاعليتها في سياقاتها التي اقتضت انتظامها بهذا التشكل، تبعاً لمقام الخطاب، على أنها تعكس في مجملها قيماً نمطية وصفات عامة، لطوائف متعددة من الدوال، بعكس التعريف الذي يحدد صفات خاصة، لطائفة محددة من الدوال، وعناصر اللغة.

وتوظيف (النكرات) في إطار التنصيص السيمولوجي - كما يبدو في التشكيل الطباعي - يرفع مستوى الإيحاء النفسي والدلالي، الذي يتحوصل بين الأقواس، وغالباً ما يستدعيها مقام السخرية والتحقير، ومثلها قوله:

وتنابزوا بالجاهلية شجُّها	من قبل نور "الفكر" و"الإسلامْ
فأولاء أعراب"! فكل محرَّمٌ	حلّ لهم! وأولئكم أعجامُ
وأولاء "أغمار" فلا رأسٌ ولا	كعبٌ، ولا خلفٌ ولا قُدّامُ
وأولاء "أشرار" لأن شعارهم	بين الشعوب محبةٌ وسلامُ
وكأن "أرحاماً" ترصُّ! فريضةٌ	وكأن "أفخاذاً" تُلزّ لزامُ[2]

فتنكير (أعرابٌ، أغمار، أشرار، أرحام، أفخاذاً) طي هذا المقام والمقام السابق، يمثل دلالة على الضُعف والخور، بل إنها صفات تلتصق بالقيم السالبة، فاستحقت من الشاعر السخرية والتحقير.

---

(1) ينظر: البلاغة العربية (قراءة اخرى) – ص229.

(2) الديوان: 3/ 169.

2- التذييـل:

من الظواهر الأسلوبية التي اعتمدها الجواهري لتحقيـق (التناسـق) مـا يـسمّى لـدى البلاغـيين بـ(التذييل)، وهو "عبارة عن الإتيان بجملة مستقلة بعد إتمام الكلام، لإفادة التوكيد وتقربه لحقيقة الكلام، وذلك التحقيق قد يكون لمنطوق الكلام وتارة يكون لمفهومه"[1].

والنظر البلاغي في الشكل البنائي للتذييل، يجعل العلاقة بين الجملتين تصل أحياناً إلى درجة من التكامل، بحيث تكون الجملة الأولى منتجة للثانية على معنى أن الثانيـة لا تـستقل بإنتـاج المعنى، بـل تستمده من الجملة الأولى[2]، ومثالها قوله تعالى ﴿ذَلِكَ جَزَيْنَاهُم بِمَا كَفَرُوا وَهَلْ نُجَازِي إِلاَّ الْكَفُورَ﴾[3].

وعلى هذا المعطى، فإن (التذييل) يأخذ نسقاً تكرارياً، تتوازى فيـه الجملتـان موضـوعاً ودلالـة، ويغدو بهذا السمت التكراري مظهراً من مظاهر (التناسق) في البنية التركيبية، وإن الانتقال بـين الجمـل وتحقيق السلامة التعبيرية في التركيب، يدل على (حسن التـصريف) وتوظيـف الـصيغ؛ تبعـاً لمقتـضيات العقل والمقام.

ومن النماذج الدالة في شعر الجواهري على التناسق وحسن التصريف قول الـشاعر في قـصيدته (يا ابن الفراتين)[4]:

- يـا ابـن الفـراتين (لا تحـزن لنازلـةٍ) أغلـى مـن (النـازلات الحـزنُ) والكمـدُ
- فما (التأسي) إذا (لم ينـفـع) عنـك (أسـى) ومـا (التجلـدُ) إن (لم ينفـع الجلـدُ)
- فـإن أفظـع مـا في الكـون (مـضطهداً) خـوالجٌ في حنايـا الـصدر (تـضطهدُ)
فـذو العقيـدة مـشتومٌ ومـتهم وذو المواهـب محـروم (ومـضطهدُ)
- (أمسِ) استضافت عيوني في الكرى شبَحاً بـه تلاحـمَ (أمـسٌ) مـشرق وغِـدُ
- (عمـر النجـوم) مـسافاتٌ وأقيـسةٌ و(عمرهـا) وهـي في ريعانهـا أبـدُ
- فكـل (مـا وهبوهـا) أنهـا عمـرت وبعـض (مـا وهبتهم) أنهـم خلـدوا

ويبدو أن الناتج الدلالي الذي حققه (التذييل) يرتبط بالوعي الشعوري الـذي تختلج بـه نفس الشاعر، في سياق التفكير بالوضع الراهن الذي تعيشه (الأنا)، فاقتضى الـسياق (التوكيـد) و(التـشبيه)، لإبراز الحدث والفعل القيمي الذي يمارسه (الآخر) علـى (الأنـا) بمـستوى سـلبي، مـن حيـث (الأسـى والحزن، الاضطهاد، الزمن المظلم، والعمر الموءود).

---

(1) كتاب الطراز – يحيى بن حمزة العلوي اليمني – ص453.

(2) ينظر: البلاغة العربية (قراءة أخرى) – ص388.

(3) سبأ – الآية (17).

(4) الديوان: 4/ 387.

الفصل الرابع

الخصائص الدلالية

الفصل الرابع

الخصائص الدلالية

من النتائج النقدية التي أثمرت عنها الفصول السابقة، أن الأسلوب قدرة فنية تجسد العلاقة بين (الذات) و(الموضوع) بمجموعة من المضامين والقيم النفسية التي تنتجها الرؤية الإبداعية للشاعر. ولا تتحقق هذه القدرة ما لم يمتلك الشاعر ثقافة أسلوبية عالية وطاقة إبداعية خصبة تسهم في إنتاج الدلالة الإيحائية في النص وتظفر بنفسيات المتقبلين[1]، فتتعمق ثنائية التركيب والدلالة، وتتحرك الدلالات من داخل التراكيب، لتقيم لنفسها مجالاً، يعزز في النص الشعري مخزونها الذي يمكنها من إحداث أثر انعكاسي، يؤسس للنص بيئة داخلية تملك مقومات التفاعل الدائم مع التلقي[2].

وإذا كانت العلاقة بين (الذات) و(الموضوع) قد أخذت طبيعة العلاقة بين (الموضوع) و(المحمول)، فإن هذه العلاقة تظل سائدة في تحول (الموضوع) إلى مجموعة من الخطوط والأنساق الدلالية التي تتوزع في الخطاب الشعري، لتأسيس شبكته الداخلية وتأسيس نظامه الذي ينتج الدلالة، على نحو تتحول العناصر الواقعية، التي تدخل في التركيب النصي للقصيدة، من منطقة المواضعة إلى إيحاءات مكثفة، إذ تتغير فيها سحنة الواقع، وتتخذ طابعاً فنياً، ينهض الخيال بوظيفة إيحائية تتجاوب أصداؤها في مساحة الخطاب.

ويغدو النص الشعري وفق هذا التصور، بنية كلية، تتعالق في تركيبها الكلمات والجمل الشعرية عن طريق التأليف والمجاورة لإنتاج فاعلية دلالية، وتوليد الصور والإيقاع، إذ ليست الكلمات – في الشعر– علامات، بل هي كائنات[3]، تتفاعل لإنتاج الدلالة الشعرية.

إن الشعر لا تتحقق ماهيته إلاّ بفضل الخلق الجديد المثمر للغة، الذي يتجاوز المألوف والمباشر من قواعد النظم وأساليب الكلام المعتاد، إذ أن من قوانين الشعر وثوابته التي لا تتغير أنه يجنح إلى التعبير غير المباشر[4]، بمعنى أنه "يقول شيئاً ويعني شيئاً آخر"[1]، وهو مناط الرؤية، وبؤرة التوتر في النص، وقيمته الناهضة بالأسلوب الشعري.

---

(1) ينظر: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي الحديث – عدنان حسين قاسم، ص161.

(2) الخطيئة والتكفير – د. عبدالله الغذامي – دار سعاد الصباح – ط3 – 1993م، ص22.

(3) ينظر: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي الحديث، ص169.

(4) ينظر: لغة الشعر: قراءة في الشعر العربي الحديث – د. رجاء عيد – منشأة المعارف – الإسكندرية – 1985 ص91.

أولاً: آليات إنتاج الدلالة:

وما دامت الوظيفة الشعرية تتجلى فيما يعني الشاعر وليس فيما يقول، فإن الكيفية هي المرتكز الضوئي في القصيدة الشعرية، وليس في الكلمات أو الصيغ، أي أن عملية الخلق الشعري تتركز على العلاقات وليس على المفردات، ومن ثم فإن الشاعر معني بإحداث هذا التحول وتحقيق التجاوز في التعبير.

ولعل اختيار آليات إنتاج الدلالة وتوظيفها على نحو محكم، هو الذي يجعلها قادرة على تحقيق الإبداع في الأسلوب الشعري، تحقيقاً جمالياً مؤثراً يجذب القارئ ويعكس ما يدور في حنايا الذات المبدعة.

إن للموضوع – وفق هذا التصور – دوراً في إنتاج النص ورسم ملامحه على نحو معين، من حيث استخدام كلمات ذات طابع خاص، وخلق مجاورات ومحاورات بين الألفاظ وتشكيل الموسيقى والصور أو استعمال الرموز والأساطير أو ابتداع تقانات خاصة: كالمفارقة التصويرية، أو تراسل الحواس أو الجمع بين المتناقضات، وغيرها من الوسائل والأدوات الأسلوبية، التي تتفاعل داخل النص الشعري وتتجاوب أصداؤها لإنتاج الدلالة وتحقيق الإيحائية في بنائه الفني.

إن انتظام عناصر النص الشعري ضمن بنية تركيبية وفق ما يقتضيه المقام، يتصل في جوهره بمنطق الفكر، الذي يعبر عنه المستوى السطحي في التراكيب، ولهذا الانتقال منطق فني وقانون أسلوبي، يقوم على (التجاوز) الصياغي في بنية الأسلوب، ولا يتم إنتاج الدلالة الإيحائية ولا يتحقق التأثير في المتلقي إلا بواسطته، ومن ثمّ فإنه يمثل الأداة الجوهرية في التماعات النص الشعري وتوهجه الإبداعي. ويؤدي وظيفتين إيحائيتين في القصيدة، يتحول بموجبهما القول الشعري إلى كيان إبداعي، له ملامحه الفنية وطاقته الإيحائية، وهما بحسب الإمام عبدالقاهر الجرجاني تأدية المعنى ومعنى المعنى[2]. ويتحدد عمل هذه الآلية بمستوى لغوي/ إفرادي، تتضافر فيه مجموعة من العلاقات السياقية، التي تخضع في انتظامها لقانون الاختيار والاستبدال، وفقاً لنظرية ياكبسون، التي أشرنا إليها. وأبرز تلك العلاقات يتمثل في (المشابهة) و(المجاورة) أو (التداعي)، وتدخل هذه الآلية ضمن مهمة علم (البيان) على أساس أن

---

(1) سيموطيقا الشعر: دلالة القصيدة – مايكل ريفاريتر ، ترجمة: فريال جبوري غزول – ضمن كتاب: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة – مدخل إلى السيموطيقا – مقالات مترجمة ودراسات – إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، 2/ 51.

(2) ينظر: دلائل الإعجاز، ص52.

مهمته تتحدد في الكشف الواعي عن شروط إنتاج الدلالة، والكيفية التي تنتج بواسطتها، والأنواع التي يجب أن تكون عليها هذه الدلالة[1].

ويمثل (التشبيه) و(الاستعارة) و(الكناية) أبرز قواعد علم البيان وآلياته في إنتاج الدلالة الإيحائية، ويتعامل معها وفق الكيفية التي تحرك دواله على مساحة النص بعداً أو قرباً من خلال (المطابقة المعجمية)، إذ يسعى بكل موجبات القوة الصياغية إلى فك قيود هذا (الدال) من مرجعيتها (الوظيفية) بواسطة (التجاوز) الصياغي، لتصبح أكثر تحرراً، وقدرة في التأثير الإيحائي. ويتجلى دور (التجاوز) في التحول من (الملزوم) إلى (اللازم)، أي من البنية السطحية إلى البنية العميقة عند تركيب فضاء التشبيه والاستعارة وفق علاقة المشابهة، ويكون التحول في الكناية من (اللازم) إلى (الملزوم) بالتداعي والمجاورة أي إلى من البنية (الظاهرة) إلى البنية (المضمرة)[2].

وعلى هذا الأساس؛ فإن فكرة (العلاقات) التي ينتجها الشاعر هي مناط التأثير ومركز إنتاج الإيحائية في النص الشعري. وهي الفكرة التي اعتمدها الأسلوبيون في الدرس البلاغي والنقدي، مفتاحاً لمغاليق النصوص وأداة لفحص طبيعة العلاقة بين المفردات.

والكشف عن أسرار (المشابهة) و(التداعي) في علاقتهما بعلم البيان، يعدّ من أعظم الوظائف التي ينهض بها التحليل البلاغي والأسلوبي في دراسة (الصورة البلاغية) أو ما يسمى بالتصوير الشعري (الفني)، التي تقوم في تشكلاتها على أحد العناصر الثلاثة، (التشبيه، الاستعارة، الكناية) أو تتداخل فيما بينها لصياغة الصورة، وما يساندها من تقانات أسلوبية، كالتورية والرمز والعلامات السيميائية، فضلاً عن التصوير البصري القائم على ما تلتقطه حاسة الإبصار من علاقات الواقع الحسية.

وفي إطار هذه الرؤية الجمالية لإنتاج الدلالة وتحقيق الإبداع للعمل الأدبي فإن التصوير الفني يشتمل على أنماط من الدلالة عالية التشبع والكثافة والتركيب، وله القدرة على تجسيد كل الاحتمالات الدلالية للعمل الفني والشعر منه أرقى فناً وأكثر الأجناس الأدبية استجابة لتقنية التصوير، بوصفه فناً تصويرياً يقوم على الرسم بالكلمات[3].

ومن هذا المنطلق فإننا سنعتمد في هذا الفصل دراسة الصورة البلاغية والكشف عن السمات الدلالية واستكناه وظائفها وجمالياتها في شعر الجواهري، وأثر المتخيل الشعري والبصري في إنتاج دلالاتها، كما سنقف على ما يتناظر معها في الطرح والتناول لأدوات أخرى مثل الرموز والعلامات

(1) ينظر: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، ص395.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص398.

(3) ينظر: عصر الصورة – د. شاكر عبدالحميد، عالم المعرفة، الكويت، العدد (311)، يناير، 2005م، ص194.

السيميائية، وهو ما يهمنا بشكل جوهري في هذا السياق، حيث يتنزل الشعر وتبرز شاعريته بفعل (التجاوز) الذي يحرر الكلمة من المواضعة الاصطلاحية، وينقلها إلى مستوى إيحائي، مجنح بآفاق ودلالات جديدة.

وهنا نكون قد اقتربنا من طبيعة الصورة الشعرية لدى الشاعر محمد مهدي الجواهري لتتكشف أمامنا ممارسته الإبداعية لهذا الفن وهو يدرك قيمة التصوير ودورها الوظيفي من حيث تجسيد حقيقة الأشياء، ونقل الواقع بسحنة جمالية، يتواشج فيها الفكري بالشعري، ويمتزج فيها الواقعي بالجمالي.

ثانياً: أنماط التصوير الشعري عند الجواهري:

لقد منح الجواهري نتاجه الشعري عصارة تجربته وخلاصة ثقافته، فامتلأت صوره بالحيوية واكتسبت مظاهر التآلف والتجدد، إذ واكب فيها حركة الواقع وتقلبات الأحداث وبدا المجتمع العراقي واقعاً وإنساناً من خلال ثنائية (الحاكم/ المحكوم) أو (الشعب/ السلطة) مساحة خصبة تلتمع فيها الصور وتتماوج فيها الألوان والأضواء والكلمات والجرس الموسيقي، في سياق التعبير عن معاناة الجماهير، وارتسمت فيها القيم والمبادئ التي آمنت بها (الذات) ومواقفها من (الآخر)، بأبلغ تعبير وأروع تصوير.

كما جعل من الصورة الشعرية أداة لغوية وجمالية بالغة الإيحاء والتأثير على نحو يجعل هذه الطاقة الإبداعية سر قوة شعر الجواهري ولا غرابة في ذلك، لأن قوة الشعر تتجلى في عبقرية التصوير، الذي يمتلك من الإمكانات الفنية القادرة على رسم أبعاد التجربة الشعرية والإيحاء بظلالها[1].

ومن المناسب أن نؤكد أولاً، أنه ليس من همنا ونحن نتجه تلقاء فحص الصور الشعرية أن نستخلص القواعد والأحكام، فنسمي هذا اللون التصويري تشبيهاً أو تمثيلاً، وذاك استعارة تصريحية أو مكنية، على الطريقة التقليدية في الطرح والتناول بقدر ما يهمنا أن نعرض لروح البحث البلاغي والأسلوبي، الذي يعني بالتحليل وفك شفرات الدلالة في الصور وبيان أسرارها وعلاقاتها، في ضوء السياق والتراكيب. ثم نشير ثانية إلى أن التصوير الشعري لا يعني الالتزام بالصور البيانية من تشبيهات وكنايات واستعارات فحسب، بل إننا ندرك آفاقاً أخرى للتصوير في شعر الجواهري، يعتمد الحقيقة والتصور المباشر، وكثيراً ما يشترك في صوره الوصف والحوار وجرس الكلمات، وغيرها من الآليات التي تسهم في إنتاج الدلالة الإيحائية.

---

(1) التصوير الشعري (رؤية نقدية لبلاغتنا العربية) – عدنان حسين قاسم، مكتبة الفلاح، الكويت، ط1، 1998م، ص10.

وفي إطار هذه الرؤية الجمالية، يمكننا تلمس مصادر هذه الطاقة الإبداعية في شعر الجواهري من خلال مجموعة من التقنيات الأسلوبية التي اعتمدها الشاعر في صنيعه وشكلت بموجبها قوالب التصوير الشعري في قصائده، وقد ألفينا تجلياتها ماثلة في أنماط بيانية، ومظاهر متنوعة، من الأساليب البلاغية والطرق التصويرية، التي تعددت تبعاً للعلاقات اللغوية والمواقف النفسية والسياق الدلالي التي يشف عنها.

بلاغة التصوير الشعري وسماته الدلالية في شعر الجواهري:

التصوير الشعري – التجاوز الدلالي:

التصوير الشعري نشاط خلاّق وقدرة إبداعية في الصياغة والتعبير، تمنح المعنى المجرد شكلاً حسياً، يمكن حواس الإنسان الظاهرة والخفية من التفاعل معها، تفاعلاً إيجابياً عن طريق تلق مفتوح، يتجدد باستمرار، كما تنص على ذلك المناهج الحديثة كالأسلوبية والسيمولوجيا وجماليات التلقي[1].

وإذا كان النقاد والبلاغيون القدماء قد ركزوا مفهوم الصورة الشعرية في منظومتين بلاغيتين هما (المشابهة) و(التداعي) اعتماداً على استقصاء الأوجه البيانية من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز مرسل ... فإن المحدثين جعلوا المفهوم مواكباً للفتوحات الإبداعية المستجدة، بما عرفته اللغة الشعرية من إبدالات وتحولات. ومعظم التعريفات الحديثة أجمعت على تفرد الصورة الشعرية بطابع الإبداعية والخلق القائم على الخرق الدلالي المنطقي قبل أي شيء وهي السمة المميزة للصورة[2]. وذلك أنها تعمل على التقريب بين المتنافرات في سياق توحد عناصرها المتباعدة في بوتقة شعورية واحدة[3].

وطبقاً لرأي صبحي البستاني فإن الصورة الشعرية تخترق الحدود المرئية لتبلغ عمق الأشياء، فتكشف عما تعجز عن كشفه الحواس[4].

ومن ثم تصبح تقنية لغوية تقوم على مبدأ (التجاوز) الذي ينفذ إلى ما وراء الواقع، للتقريب بين الحقائق المتباعدة، ونقل المعاني والعلاقات الإنسانية من الحياة إلى اللغة؛ فهي تضطلع بوظيفة إنشاء

(1) المتخيل الشعري عند أمل دنقل – عبدالسلام المسدي – مجلة نزوى – العدد (38) – ابريل 2004م – عمان، ص117.

(2) ينظر: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي – محمد الولي المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1990م، ص118.

(3) المتخيل الشعري عند أمل دنقل – عبدالسلام المسدي ص1.

(4) الصورة الشعرية في الكتابة الفنية (الأصول والفروع) – د. صبحي البستاني – دار الفكر اللبناني – ط1 – بيروت 1986م، ص12.

علاقات جديدة بين كائنات العالم وأشيائه"[1]. كما هي وظيفة تحتاج إلى جسارة شعرية لا تنهض بها إلا قدرة إبداعية كبيرة، تتمكن من بناء علاقات جديدة تدفع بالمتقابلات إلى الحد الأقصى من الائتلاف والتعايش الدلالي[2].

التصوير والخيال ... ثنائية في إنتاج الدلالة:

لما كان ميدان التصوير هو المحسوس، فإن الصورة لا تقوم بالتمثيل الحسي وحده، وإنما لابد من تجاوز الوقوف عند التشابه الحسي بين الأشياء، إلى جعل التصوير أكثر ارتباطاً بالشعور[3]، بمعنى أن روعة التصوير تكمن في قدرته على إثارة الحواس المختلفة، ثم يلتقطها الخيال، فيترجمها دلالات فكرية وعندها يصبح التصوير بحسب عز الدين اسماعيل "تركيبة عقلية تنتمي إلى عالم الفكر أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع"[4].

ومعنى ذلك أن الواقع "يظل قابلاً لعملية تركيبية أخرى، أكثر حرية وأكثر ثراءً هي (التخيل)، وفيها لا تنفصل (الذات) عن (الموضوع)، وإنما تشكل رؤيتها وزاوية هذه الرؤية مصدراً لانبثاق مجموعة من العلاقات المبدعة التي تشكل صورة لا تنتمي إلى الواقع الموضوعي، قدر انتمائها إلى الذات المتخيلة"[5]، أي أن الصورة "نوع من النشاط التركيبي للذهن يختلف عن النشاط التحليلي الذي يعتمد عليه التفكير العلمي"[6].

إن الصورة الشعرية هي نتاج النشاط الذهني وثمرة تشكيل الخيال المبدع وهو المملكة الذهنية القادرة على تصور الأشياء، مع غيابها عن متناول الحس وذلك بإعادة تشكيلها في كيان جديد متميز منسجم، يجمع المتنافر والمتباعد ويذيب الحواجز العرقية[7].

---

(1) المتخيل الشعري عند أمل دنقل، ص117.

(2) ينظر: المتخيل الشعري عند أمل دنقل، ص117.

(3) ينظر: الصورة البلاغية عند عبدالقاهر الجرجاني – د. أحمد علي دهمان – دار طلاس للدراسات والنشر – دمشق – ط1 – 1986م، ص275.

(4) الشعر العربي المعاصر – د. عزالدين اسماعيل، ص131.

(5) الخطاب الشعري عند محمود درويش – د. محمد فكري الجزار، ص153.

(6) الخطيئة والتكفير – د. عبدالله الغذامي، ص148.

(7) ينظر: مصطلحات الأدب – مجدي وهبة، ص237-240؛ وينظر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي – د. جابر عصفور، ص14.

ذلك لأن الصورة ليست بالنسبة للواقع الخارجي كياناً ذا معيار ثابت، أو مجرد انطباعات تفسر بالإحالة على ترابطية ساذجة، وإنما يتأمل بنوع من المباطنة والتخييل، لإنتاج رؤية جديدة ودلالات جديدة للأشياء من الواقع وموضوعاته(1).

ومما يميز الصور التي يفتقها الخيال المبدع، ما تنطوي عليه من لا نهائية وانقسام، أما اللانهائية فلأن الخيال يبدع صوره ويشكلها من المدرك الحسي(2)، على أن الخيال من جهة نظر (كولردج) لا يستعين بالواقع الحسي لذاته بل لتجاوزه إلى قيمه ورمزياته، فيصبح المدرك الحسي أفكاراً ذاتية وتصبح الأفكار الذاتية واقعاً حسياً(3).

وعلى هذا فإن (الواقع الحسي) في مختلف النظريات التي بحثت موضوع الخيال الفني لا يمثل أهمية لذاته، ولكنه وسيلة إلى غاية هي التعبير الموحي الرامز، عمّا في النفس والوجود من أسرار؛ ليصبح القول الشعري فيضاً روحياً يتسامى بالواقع الحسي إلى آفاقه، لا أن يهبط هو إلى درك الواقع فيقيد نفسه به(4).

يقول روبرت شولز: إن صورة الخيال مثل العدسات الميكروسكوبية الضخمة، تحدد الميدان الفكري للرؤيا، بحثاً عن قوانين السلوك البشري(5).

ولما كان الأمر كذلك فإن خصوبة الخيال وقدرته على بناء الصور، يبدع أنماطاً غنية من الصور الشعرية، كاشفاً بها عن الرؤى الخطية في أعماق الشاعر(6)، بل إن الخيال يستطيع أن يؤلف صوراً أعمق في تعبيرنا عن واقع الحياة وأصدق، دونما تجارب شخصية، وليس هذا تهويناً من شأن الواقع الحسي وأهميته للخيال، بقدر ما هو تحديد لتلك المكانة وكيفية تسنمها في الخيال والإبداع(7).

وإلى جانب الخيال نؤكد دور النظم والعبارة الموسيقية، بوصفها عناصر أساسية في التصوير، إذ تتضافر تلك العناصر جميعها مع الخيال، فيحصل التأثير الأكمل في النفوس.

---

(1) ينظر: الخيال مفهوماته ووظائفه – د. عاطف جودة نصر – الشركة المصرية العالمية – لونجمان، ص324.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص324.

(3) ينظر: النقد الأدبي الحديث – محمد غنيمي هلال، ص414.

(4) الصورة البصرية في شعر العميان – د. عبدالله الفيفي، ص287.

(5) البنيوية في الأدب – روبرت شولز – ترجمة/ حنا عبود، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1984م ص203.

(6) الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر – د. عدنان حسين قاسم، ص180.

(7) ينظر: مشاهد الطبيعة في القرآن الكريم – فوزي علي صويلح – رسالة ماجستير مخطوطة – جامعة إب- 2003م الورقة 50.

الصورة الشعرية – إذن – ليست تشكيلاً فحسب، ولا منهجاً في بناء القصيدة فقط، وإنما هـي – إلى ذلك – أسلوب تفكير وتعبير وموقف من العالم والشاعر حين يعبر عن الواقع على هيئة صورة، فإنه يقوم بإبراز جانب أيديولوجي وآخر جمالي لها، إنه يعبر عن موقفه إزاء الواقع وفق مثله الجمالية"[1].

وفي ضوء هذه التحديدات يمكن القول بأن لغة الصورة ليست لغـة عاديـة، وأن الكلمـات فيهـا ليست مجرد كلمات، إذ عن طريقهـا يـتم التمييـز بـين الكـلام العـادي والكـلام الفـني بفعـل خلخلتهـا للمألوف، بل غدت في السياق الجديد أشكالاً مفتوحة على الدلالات السيمولوجية، الـتي قـد يقـصدها الشاعر أو يسمو بها القارئ إلى آفاق واسعة، وهو يعيد خلقها من جديد لإنتاج الأفكار والدلالات وفق المعطيات الجديدة التي تتخلق في وعي الشاعر.

أولاً: التصوير البلاغي:

لم يغـب عـن البلاغـيين والنقـاد قـديماً وحـديثاً دور العلاقـات في التـصوير البلاغـي أو (البياني) على وجه الخصوص في الربط بين الأشياء والتقريب بينها[2]، وحتى لكأنهـا بهـذه الوظيفـة عمدة الصور الفنية والمحور الرئيس الذي تدور حوله عملية التصوير الشعري.

وصار البحث عن (وجه الشبه) بين صورتين أو الجامع بينهما، أو بصفة عامة العامـل الموجـب، للتقريب بين صورتين، وإذ يرتبط بعلاقة (المشابهة) وهـي ذلـك التقـارب الـذي يحـدث بـين الموصـوف والصورة الواصفة، على الرغم من انفصالها في الأصل[3].

ومن ثمَّ فإن الصورة البيانية (البلاغية) هي تعبير لغوي وزخرف أسلوبي يقوم على التشابه بـين مدلول ودال صفاتهما الجوهرية متشابهة أو متطابقة[4].

ويقوم التصوير البلاغي، على ثلاثة أنماط من البيان هي:

- التصوير التشبيهي.
- التصوير الاستعاري.
- التصوي الكناني.

(1) ينظر: المتخيل الشعري عند أمل دنقل – عبدالسلام المسدي، ص118.

(2) ينظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات – محمد الهادي الطرابلسي، ص141-142.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص142.

(4) دليل الدراسات الأسلوبية – الدار العربية للدراسات والنشر، ص70.

ويمكننا تناولها، وفق طبيعتها وأبعادها وجمالياتها التي تشف عنها.

1- التصوير التشبيهي:

تمثل الصورة التشبيهية عمدة الصور البيانية والبلاغية في العمل الشعري، نظراً لوفرتها ودورها في التقريب بين المتباعدات أو الجمع بين المختلفات، بما يجعلها مظهر احتفاء بالواقع وبعلاقات الواقع، وبما يفضي إلى الطبيعة وعناصرها المادية والواقع المحسوس بأبعاده، هي المادة الحية التي تقوم عليها الصورة التشبيهية للتعبير عن الجوانب الفكرية والكشف عن العمق النفسي، المتصل بالمواقف الانفعالية للشاعر بلغة تصويرية أكثر دقة في الرسم وأعمق جمالاً في التأثير، وإذا كانت تعريفات القدماء لهذا اللون البلاغي مرتبطة بالتشبيه وتلتقي في معظمها حول حقيقة واحدة، وهي أنه إشراك أمر لأمر في معنى أو أنه إلحاق أمر بأمر في معنى مشترك بأداة لتحقيق معنى؛ فإن الوضوح كان الغاية المثلى له[1]، إلا أن التشبيه لم يكن في عرفهم "أداة من أدوات رسم الصورة الشعرية، بل كان أداة من أدوات تقريب المعنى وإيضاحه"[2]، بالرغم أن أولئك النقاد قد اتخذوا من التشبيه مقياساً للمفاضلة بين الشعراء، يقول القاضي الجرجاني "وكانت العرب إنما تتفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن ... وتسلّم السبق فيه لمن وصف فأجاد، وشبه فقارب... ولم تكن تحفل بالإبداع والاستعارة"[3].

ونعتقد أن هذا الوصف يعدّ مدخلاً فنياً وطريقة أسلوبية للولوج في إطار التصوير، وارتسمت به ملامح الصورة التشبيهية، بأركانها الأربعة، المشبه، والمشبه به، وأداة الشبه، ووجه الشبه.

ويكتسب التصوير التشبيهي أهميته وبلاغته من كونه يرسم الأبعاد والمؤثرات التي تحيط بالشاعر في علاقته بالأشياء والمحسوسات المادية والمجردة، للتعبير عن العلاقات المتشابهة عن طريق المقارنة بين الأشياء، بهدف خلق علاقات جديدة، تنتقل بموجبها المؤثرات المرئية إلى مدلولات إيحائية، لها قيمتها في إثراء النص الشعري، والكشف عن الموقف الجمالي الذي عاناه الشاعر[4].

---

(1) التصوير الشعري – عدنان حسين قاسم، ص44.

(2) المرجع نفسه، ص44.

(3) الوساطة بين المتنبي وخصومه – القاضي علي بن محمد الجرجاني – تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم وعلي البجري، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط1، 1945م، ص32.

(4) ينظر: تحولات البنية في البلاغة العربية -- د. أسامة بحيري – ص205.

والتعبير عن التجربة الشعرية أو تصوير موقف الشاعر من الأشياء، يرتبط ارتباطاً وثيقاً بكل ما يمكن استحضاره في الذهن من مرئيات[1]، على نحو يجعل الصورة أكثر ارتباطاً بالشعور منها بالمنطق والواقع[2]. ذلك أن قيمة الصورة الشعرية تكمن في المسحة الجمالية التي تكتسبها بفعل التخيل والشعور الذهني، إذ يمثل الذهن مركز إنتاج العلاقات وتوليد الدلالات الإيحائية في التصوير.

كما إن التقريب بين المحسوسات المتباعدة وخلق علاقات متشابهة بين المتنافرات أو الجمع بين الحسي والعقلي من الأشياء المجردة وإخراج الخفي إلى جلي، مما لا تقع عليه الحواس أو لم تجر عليه العادة أو ما لا يعرف بالبديهة[3] وإبراز أوجه التشابه والاختلاف بين الأشياء؛ يعدّ من القيم المتجاوزة التي تحققها الصورة التشبيهية وتعلي بموجبها من قيمة التصوير الشعري بلاغة وتأثيراً.

وتبرز القيمة الدلالية في التصوير التشبيهي في (وجه الشبه) بوصه القيمة الجوهرية في علاقات التشابه بين الأشياء، إذ يمثل التصور والإدراك الذهني لطرفي المشابهة[4]، وبمعنى آخر، إنه المنتج الدلالي في الصورة التشبيهية.

واستناداً إلى هذه المعطيات، يمكننا تلمس تلك الأبعاد والعلاقات في شعر الجواهري، للوقوف على طبيعة الصورة الشعرية وما أنتجته تقنية التصوير التشبيهي من أنماط تصويرية، في سياق إنتاج الإيحائية في القصائد الشعرية لدى الشاعر.

إن ما يتراءى في شعر الجواهري من صور وعلاقات، يتجاوز المألوف، إذ تنكشف عرى التصوير المتجاوز، المشحون بطاقة دلالية، تلتمع من ورائها حزمة ضوئية من المثيرات والانفعالات، التي أسهمت بدورها في خلق علاقات جديدة من القيم والدلالات بين الأشياء الحسية والمعنوية، حتى تشكلت الصور التشبيهية بطرائق خاصة من الاختيار والتوزيع، إذ تنوعت العلاقات بين عناصرها بما يمثل نزوعاً خلاقاً نحو قطب المشابهة، في سياق توليد الإيحائية وخلق العلاقات، بمستوى فني آخذ في التنويع والتناوب بين طرفي الصورة التشبيهية أو بين (المشبه) و(المشبه به)، من الأشياء الحسية والمعنوية.

---

(1) الصورة البلاغية عند عبدالقاهر الجرجاني – د. احمد علي دهمان، ص300.

(2) المرجع نفسه، ص302.

(3) ينظر: النكت في إعجاز القرآن لأبي الحسن بن عيسى الرماني – ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن – دار المعارف – مصر – تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، ص75.

(4) ينظر: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية – د. عبدالقادر عبدالجليل، ص407.

وما يتولد بينهما من علاقات مشابهة، تجمع بين عناصرهما، هو ما يمنح الصور خصوبة في التعبير وثراء في الدلالة، بل وسيعطي الصورة التشبيهية كل قيمتها وكل حيويتها ويزيد من وتيرة الإيحائية في النص الشعري عامة.

ولعل ما التمع في شعر الجواهري وما التقطته الباصرة واعتمل في وعينا من هذه الأنماط يتجلى في العلاقات الآتية:

1- الصورة التشبيهية المتماثلة.

2- الصورة التشبيهية المتناظرة.

3- الصورة التشبيهية المتجاوزة.

4- الصورة التشبيهية الزخرفية.

والأنماط الثلاثة الأولى يستمد تعريفها – كما سيأتي – من علاقة الصورة الشعرية بالواقع الموضوعي، أما النمط الرابع فإنه يستمد تعريفه من علاقته المتناظرة مع فن (الرسم) وفيه يواجه الشاعر مساحة الفراغ التي يبصرها – أيديولوجياً وجمالياً – في عالمه، بتشكيل لوحة خاصة من التصوير التشبيهي، تتمازج فيها دلالات القيم النفسية والزخرفية المرتبطة بأدوات الرسم والتعبير.

وعلى هذا المستند فإن امتلاء الواقع الموضوعي أو فراغه هو مناط التصوير التشبيهي.

أولاً: الصورة التشبيهية المتقاربة:

ترتبط هذه الصورة بالأشياء والعناصر المحسوسة التي يتشكل منها الواقع، وتقوم على طرفين حسيين، تجمع بينهما علاقة (مشابهة) للتقريب بين المتباعدات الحسية التي تحمل صفات وأبعاد لها مدلولاتها القيمية في وعي الشاعر، للتعبير عن المضامين النفسية والمواقف التي يعيشها في الحياة.

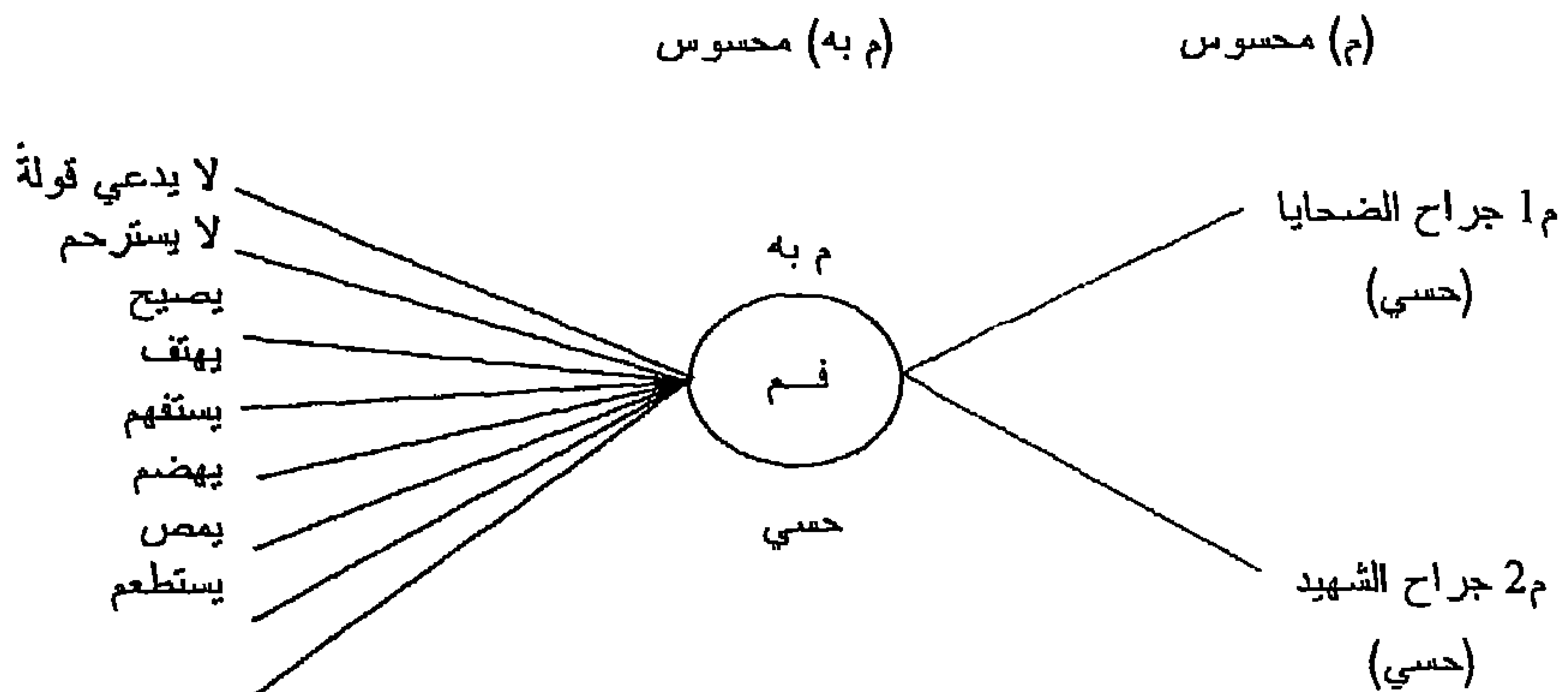
ويكون فيها (المشبه) حسياً، و(المشبه به) كذلك، مع تحقق صورة متقاربة في العلاقة بين الطرفين، تنتقل بموجبها صفات (المشبه به) أو أحواله إلى (المشبه)، فيكتسب الأول صفات وقوة فاعليته ونفاذ تأثيره للإيحاء بالفيض النفسي التي تكتنز به التجربة الشعورية[1].

(1) التصوير الشعري – د. عدنان حسين قاسم، ص53.

ويمكننا تلمس هذا النمط في قول الجواهري:

- أتعلـــم أم أنـــت لا تعلــمُ بـأن جـراح الـضحايا فـمُ
فـم لـيس كالُمـدّعي قولـةً ولـيس كـآخر يـسترحمُ
يـصيح علـى المـدقعين الجيـاع أريقـوا دمـاءكم تطعمـوا
ويهتـف بـالنفر المهطعـين أهينـوا لئـامكم تكرمـوا
- أتعلـم أن جـراح الـشهيد تظـل عـن الثـأر تـستفهمُ
أتعلـم أن جـراح الـشهيد مـن الجـوع تهـضم مـا تلـهمُ
تمـصّ دمـاً ثـم تبقـى دمـاً وتبقـى تلـحُّ وتـستطعمُ(1)

وفي هذا النموذج تتضافر خيوط المشابهة لتشكيل طرفي الصورة بين عنصري (المشبه/ جراح الضحايا/ جراح الشهيد) و(المشبه به/ فم)، نزوعاً نحو قطب وجه (الشبه) الذي يتراءى من خلال مجموعة الأفعال "يدعي قولة/ لا يسترحمُ/ يصيح/ يهتف/ يستفهم/ تهضم/ تمص/ تلح/ تستطعم) وهي حركة موصولة بصورة (سمعية/ حسية)، لا يدركها المتلقي إلاّ بمزيد من التأمل وإعمال الفكر والروية، وبالرغم أن طرفي الصورة حسيان (الجرح) و(الفم)، لكن الشاعر استطاع أن يمنحها حيوية من خلال حركة الأفعال، حتى بدا (الجرح) فتحة تنطق وتحاور وتهضم وتمص وتستطعم، ورشحتها الأفعال إلى مصاف الصور الاستعارية، فتضافرت في تشكيلها أقطاب متشابهة من التشبيهية والاستعارة التشخيصية، ويمكن فك أطرافها بالترسمية الآتية:



(1) ينظر: الديوان: 3/ 155.

إن هذا التعدد في (المشبه) بين (جراح الضحايا)، أو (جراح الشهيد)، يوحي بأن الجراح عناصر تشف عنهما الصفات المقترنة بالمشبه، ويلتصقان بـ(الضحايا) و(الشهيد)، وبينهما يتخلق الكفاح، فبينهما ارتباط نفسي متلازم، على نحو يؤسس للصورة مستوى متجاوز في الدلالة، ويخلق الإيحائية بطاقة شحونة بالانفعال والتأثير النفسي.

أما (المشبه به) فقد ارتبط لدى الشاعر بتلك الحركة المتصاعدة التي حملتها الأفعال السابقة للتقريب بين (فتحة الجرح) التي يحدثها الجلادون من الضحايا من الشعوب، وما يترتب عليها من تضحيات فدائية، ينهض بها الأحرار، لتؤول إلى فتحة جرح، لكن بقيمة أسمى من الأولى.

و(الفم) الحسي، ما هو إلاّ فتحة تشبه فوهة البنادق الذي تحدّق في أتونه عناصر الظلام والظلم الباطل، إيذاناً بإعلاء راية الحق والعدل. كما إن للموسيقى المجلجلة دورها في رسم الصورة بهذا التشكل والإيحاء، إذ وزادها حرف (الروي) (الميم) الناشئ عن المشبه به، دلالة وتأثيراً.

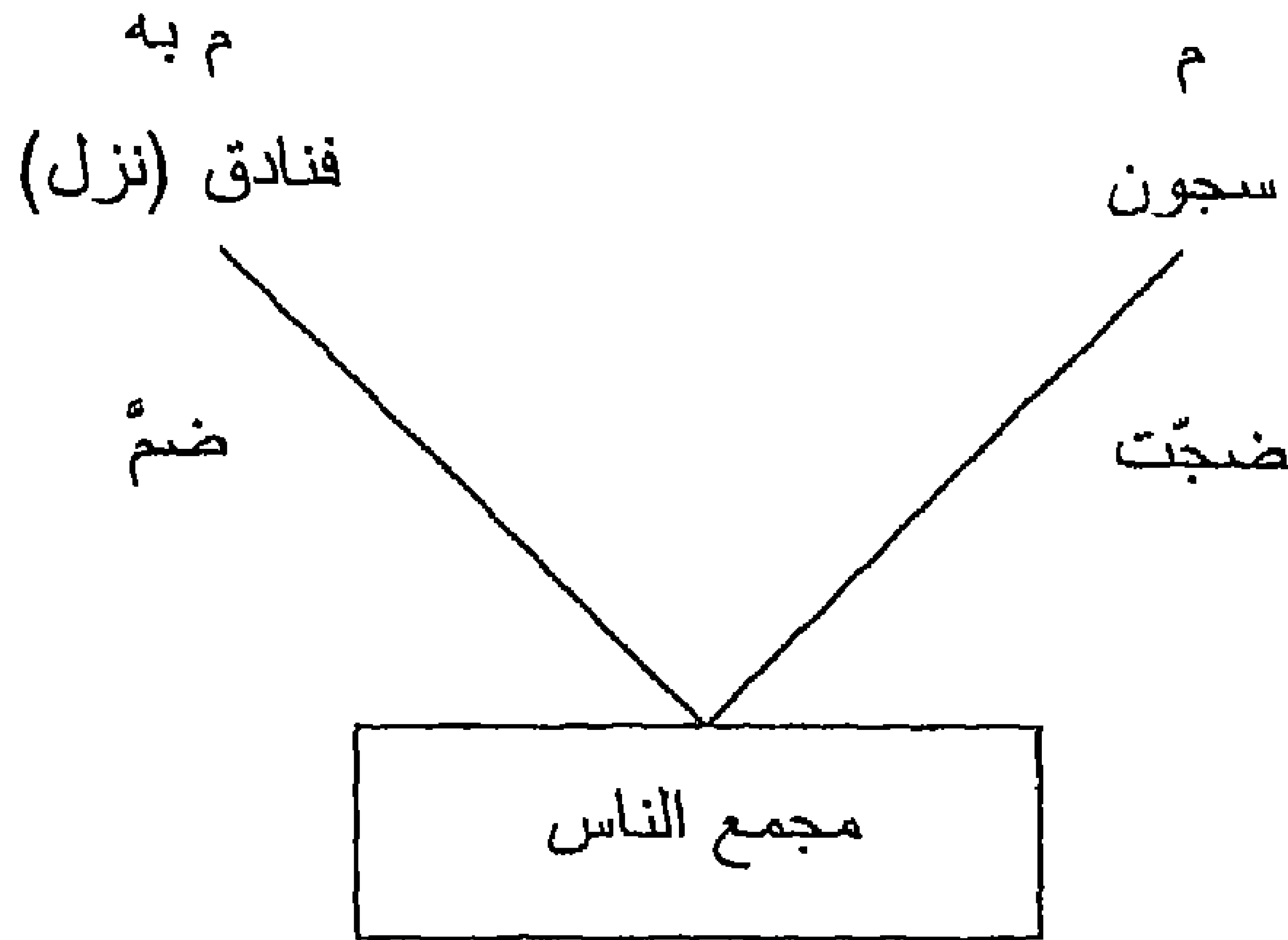
وثمة تشبيهات أطرافها حسية، وهي غير قليلة، ولكنها تحمل مضموناً نفسياً، فضلاً عن الدلالة الرمزية التي تتضمنها، وتتوارى خلف واجهاتها الحسية، كما هو ماثل في قوله:

وضجّت سجون من خليط منافرٍ   كما ضمّ نزلٌ موحش من تغرّبا
تلاقت على بهمٍ وبَرٍّ وفاجرٍ   كما خبطت عشواء ليلٍ لتحطبا(1)

وفي هذه الصورة يلتقي الطرفان الحسيان (المشبه) و(المشبه به) الماثلان في (السجون) و(الفنادق/ النزل)، بعلاقة قد تبدو بعيدة متنافرة بين طبيعة المقامين، لكن الحركة والإيحاء اللتين يتوزعان على مساحتهما، استطاع الشاعر من خلالها التقريب بين العنصرين، من خلال الحضور الشكلي في مستوى الصورة، إذ تسهم الحركة المنبثقة عن الأفعال (ضجّت، ضمّ، تلاقت) في التقريب بين الطرفين، بوصفها (نزلاً)، يلتقي فيه جموع من الناس باختلاف أجناسهم وألوانهم، وإن الفرق يتجلى في الفعلين (ضجّت) المرتبط بالسّجون، والحضور القسري، و(ضمّ) المقترن بالفنادق التي هي (نزل)، وتهوي إليها أفئدة الناس للتخفيف من شبح الغربة، والأنس من وحشتها.

(1) ينظر: الديوان: 5/ 236.

ومن ثم فإن الصورة تحمل مضموناً نفسياً، ورؤية أبعد من الصيغة المتقاربة في السطح وتتمثل في الاعتقالات العشوائية، والتي يشف عنها البيت الثاني، للدلالة على أن ثمة فوضى في التعامل مع الشعب، إذ يؤخذ الناس باختلاف طباعهم، دون تمييز بين الفاجر والصالح.



ثانياً: الصورة التشبيهية المتناظرة:

وهي الصورة التي يتجاذبها طرفان، أحدهما (معنوي) والآخر (حسي) ويرتبطان بعلاقة متناظرة تجمع الطرفين (المشبه/ المعنوي) و(المشبه به/ الحسي) وإن كانا متنافرين، على نحو يجعل (المعنوي) هو مناط التصوير وبؤرة الإثارة بينهما في علاقة الشبهية، إذ الغاية من انعقاد طرفي هذه الصورة هو التعبير عن قيمة نفسية معينة، اعتملت في وعي الشاعر.

ويكتسب هذا النمط من التصوير خصوصيته من البعد النفسي الذي يسهم في تحقيق المجاوزة لرفع مستوى الأداء الجمالي في التعبير عنها، إذ يتوجب على الشاعر بموجب العامل النفسي خلق معادلٍ حسي من الواقع، يتناظر في طبيعته الحسية وخصائصه المادية مع جوهر هذه القيمة وأبعادها المعنوية، ومن ذلك ما يظهر في قول الجواهري من قصيدة (النباشون):

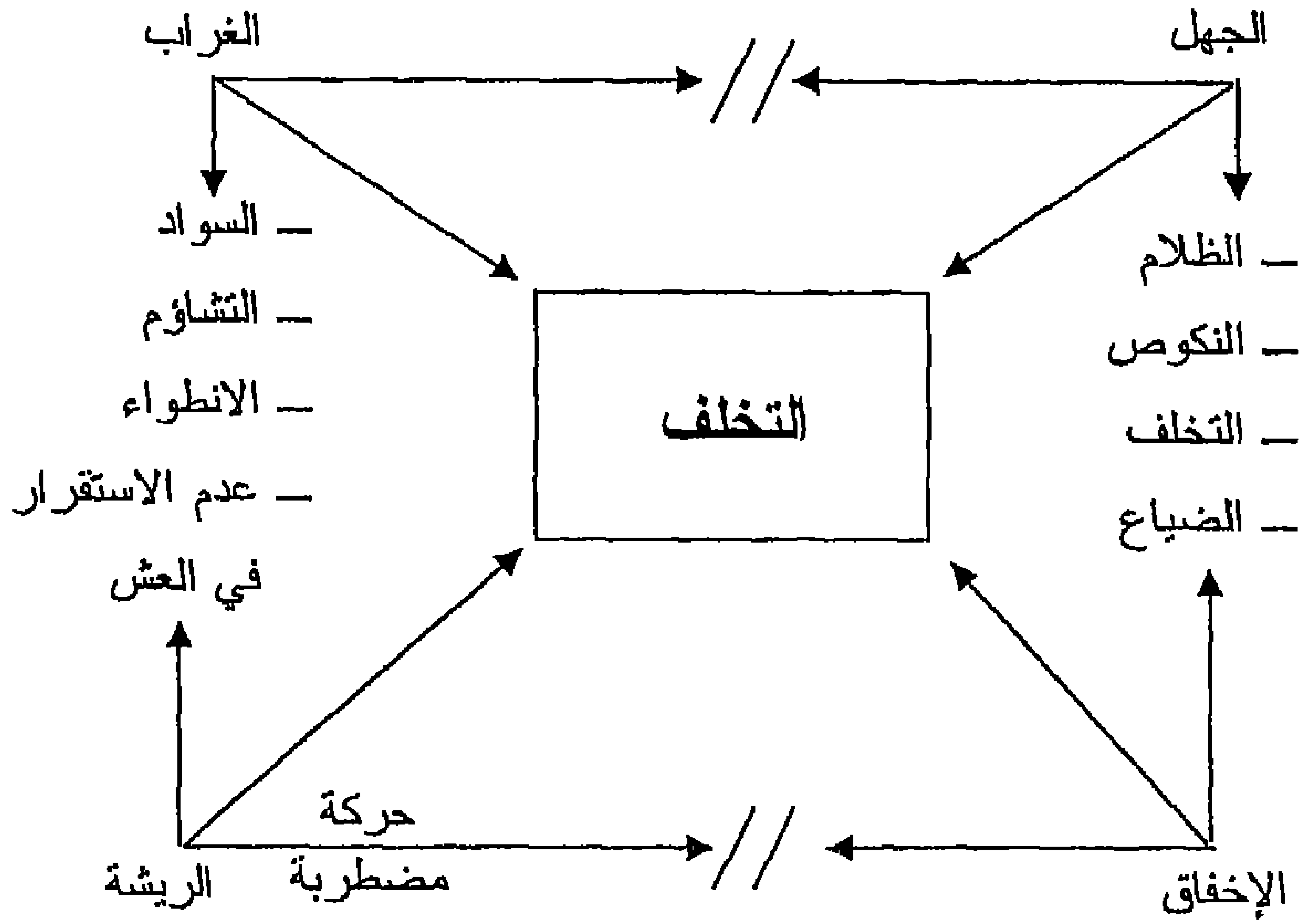
ولِـمَ ابـتني جهـلٌ ومـسكنةٌ ... مثـلَ الغـراب فويقَهـا عُـشّا؟
لِـمْ لَـمْ يُثَبِّـت أمـةً خفقـت ... خلـلَ الريـاحِ كريـشةٍ رعـشا؟[1]

(1) الديوان: 4/ 29.

لم يكن أشد على الجواهري معاناة وثقلاً نفسياً من حالة (الجهل) الذي خيم على المجتمع العراقي، و(الذل) الذي رزح تحت وطأته بفعل الاستبداد الذي ضربه الحكام والمستعمرون على أعناق الجماهير، دون أن يحرك الشعب ساكناً في سبيل النهوض من هذه الكبوة، فضلاً عن حالة الاستسلام والصمت الغربي إزاء ذلك، الأمر الذي أصاب الشاعر بالإحباط وحجب عنه الرؤية إلى المستقبل، إذ ارتسمت في وعيه صورة منشطرة، تتنازعها ألوان من الكآبة والأسى، وتفيض بإحساس سلبي تجاه الواقع، ومشاعر ساخطة قانطة، تتخذ من السواد وشاحاً للمستقبل ومن الإخفاق باعثاً للعيش الرديء. فاتخذ من طبيعة (الغراب) وصفاته وحركة (الرياح) مع الريشة) أدوات لرسم الصورة التشبيهية، تعبيراً عن التجربة الشعورية والقيمة التي يقوم عليها التصوير وهي غياب (الوعي التحرري) المؤسس على العلم والإيمان بالنهوض والتقدم، لتغدو صورة (الغراب) والعش والرياح والريشة مظاهر حسية ناهضة بالقيمة النفسية والمعنوية التي تولدت في وعي الشاعر.

واستدعاء الشاعر لهذه المفردات الحسية، وتوظيفها في مساحة التصوير، قد أسهم في خلق معادل حسي لهذه الفكرة وتجسيد المبدأ القيمي في دلالة المشابهة.

وتكتسب الصورة قيمتها حين تناظرت صورة (الجهل) (المشبه) بوصفها قيمة سالبة، تورث المسكنة وتفضي إلى الإخفاق، مع صورة (الغراب) المشبه به، بوصفه رمزاً للتشاؤم والإحباط. ومع أن المجال الشبهي بين الطرفين لا يحقق التقارب أو الجمع بين المتنافرين، إلاّ أن ثقافة الشاعر وخصوبة التخيل الذهني لديه، لهما دور في إنتاج علاقة المشابهة بينهما، استناداً إلى حالة الإخفاق الذي يشهده الشاعر في الواقع. وتزداد الصورة عمقاً وإثارة حين يتناظر (المعنوي) مع (المحسوس)، بل والأغرب من ذلك أن يخلع المحسوس صفاته وطبيعته على المعنوي، حتى لكأنهما من طينة واحدة، تناسخت صورة (الجهل) بمحمولها القيمي ومضمونها الدلالي مع صورة (الغراب) بنعيقه وسواده وظلمته وتشاؤمه، ينخر في جسد الأمة ويثخن جراحها، وصارت الأمة بإخفاقها مثل الريشة التي تتقاذفها الرياح في أرض فلاة. ويمكن استجلائه بهذه الترسيمة:



وبالصورة الثانية تتكامل خطوط الصورة الكلية لعلاقة التناظر والمشابهة بين العنصرين، فتتجلى معالمها في إطار (التخلف)، كقيمة نفسية اعتملت في وعي الشاعر.

وكما إن (الجهل) يورث الذل والإخفاق بين الأمم والشعوب، والجرح الذي يقتات منه (التخلف) في جسدها، فإن الوعي بالتحرر من مؤشرات (التقدم)، وأمامنا صورة أخرى تعكس مستوى آخر من الرؤية إلى حركة الواقع وقيمه التي تؤسس لعلاقات المشابهة والتناظر بين الصور، لاسيما حينما يكون الشبه (معنوياً) والمشبه به (حسياً)، ويمكننا الاستشهاد لهذا المستوى بقول الجواهري:

دوى على المستعمرين صواعقاً ... وعيُ الشعوب ويقظةُ الدّهماء

وتكشفوا عرياً على أضوائها ... مثل اللصوص بليلةٍ قمراء

وتقيحت من زُمنةٍ فتعفّنت ... بصديدهّن ضمائرُ الأجراء

فهم كفاجرة تغطّي وجهها ... صدَق الفجور بكاذب الخيلاء

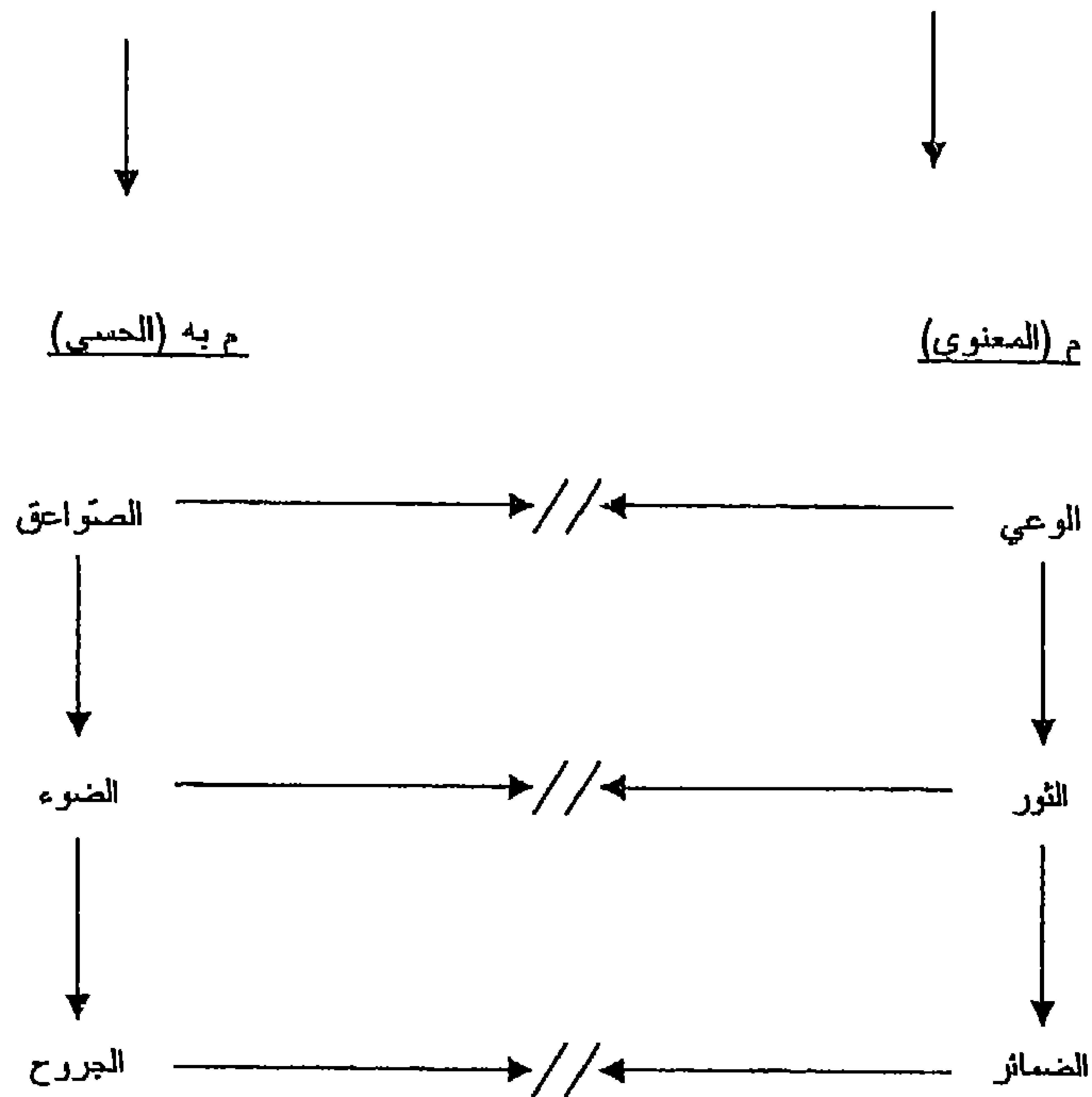
وهم كخرقاءٍ تُنَفّشُ عِهنها ... صيفاً وتنفّض غزلها بشتاء

وهـــم يزُمـــون الحقائـــب خـــشيةً   مـــن فجـــأةِ الأقـــدارِ كـــالنزلاء[1]

وفي هذا الشاهد تتشكل مجموعة من الصور التشبيهية، وتتداخل معها صور أخرى من الاستعارة والكناية، وما يهمنا هو قطب المشابهة الذي يجمعها في قوله:

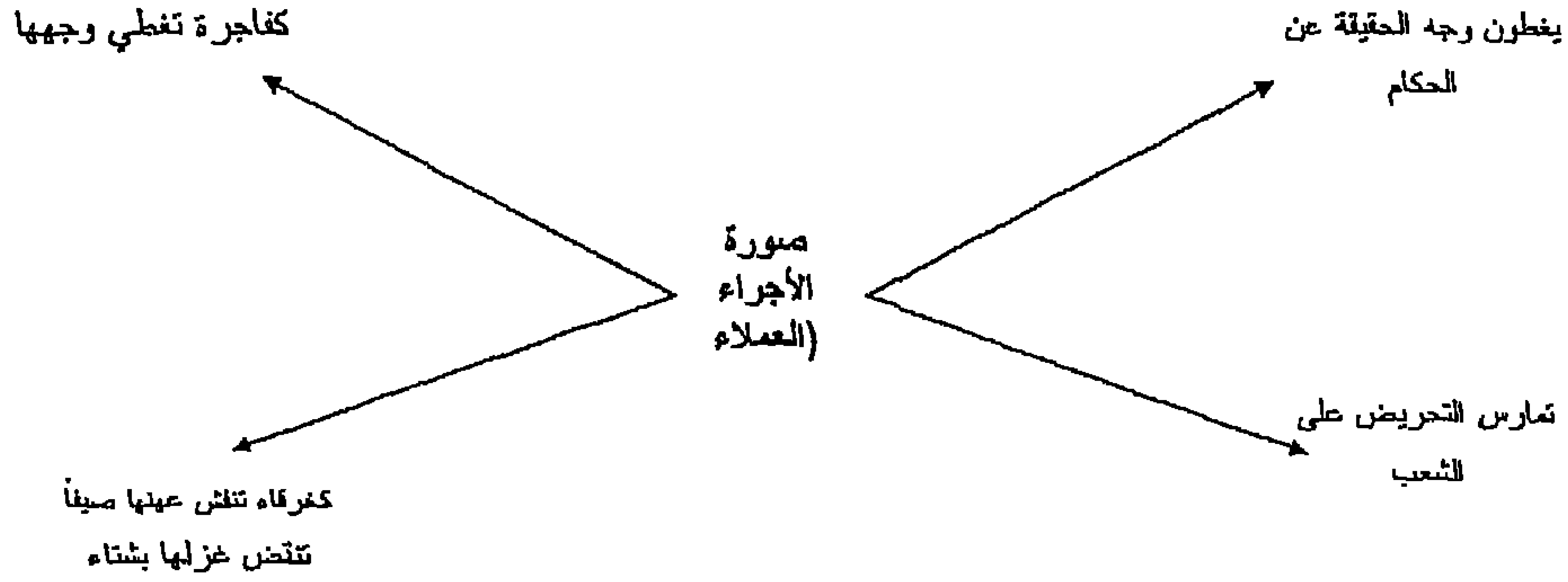
دوي علـــى المـــستعمرين صـــواعقاً   وعـــي الـــشعوب ويقظـــة ألـــدهماء

يمثل هذا البيت جوهرة التصوير ومناط التأثير فيها، إذ يقوم طرف الـصورة علـى المـشبه (وعـي الشعوب) والمشبه به (الصواعق)، وهذا الضرب يدخل في إطار النموذج السابق، أي أنه يقوم على مشبه (معنوي) ومشبه به (حسي)، تجمع بينهما حالـة (التنـاظر) في علاقـة المـشابهة، ولإدراك أبعـاد الـصورة كاملة، يمكننا فكها في ضوء الترسمية الآتية:



(1) الديوان 4/ 36.

ب)



بالنظر في الترسيمات السابقة، يمكننا إدراك سعة التصور وخصوبة المتخيل الشعري لدى الشاعر، وقدرته الفائقة على رسم الصورة وتشكيل أبعادها بهذه الحزمة من العناصر والعلاقات الحسية والمعنوية، التي عمد الشاعر إلى توظيفها في مساحة التشكل، لتتكشف من ورائها رؤية نفسية نحو مشروع النهضة وإحداث التقدم في حياة الشعوب، ومن ثم فقد استضاء الشعري بالموضوعي (الفكري) وتولدت منهما هذه الصورة، التي أسهمت في إخصاب النص الشعري وخلق الإيحائية بقوامها التأثيري الجمالي.

لقد تلاقحت أطراف الصورة، فبدا (المشبه/ الوعي) وهو المعنوي يتناظر مع (المشبه به/ الصواعق) وهو الحسي، بعلاقة جلية تتفتق من أكمام (النور) و(الضوء)، بوصفهما قيمتين لهما أثرهما الدلالي في تقريب المتنافرات على الواقع والجمع بينهما، كما هو حال (الوعي) المرتبط بالذهن والباطن، و(الصواعق) المتولدة عن البرق، الظاهرة المحسوسة، وهما متنافران في مساحة الواقع، إلاّ أن قدرة الشاعر على التخيل التصويري، خلق في وعي الشاعر مساحة من التقارب والتناظر.

ثم ننظر كيف ارتبط (المشبه) بالوعي والنور والضمائر، وكلها قيم معنوية، لكن لكل قيمة منها منطلقاتها، غير أنها تلتقي عند ثورة جوهرية وهي الإيجابية، والاستقلال، فالوعي نور ينبثق عن فجر التحرر، وطالما كان الضمير الإنساني حياً، فإن الوعي يتنامى بنوره، ومن ثم فإن النور سبيل الوعي وحياة الضمائر، وقد ساعده ذلك على خلق معادل حسي لهذه القيم فاتخذ من (الصواعق) صورة

متناظرة لهذه القيمة النفسية، إذ ينشأ عن الصواعق ضوء يشبه النور المتولد عن الوعي. وتتلازم هذه المعاني في المستوى (ب)، لتقوم الصورة على وصف الأجراء أو المتآمرين (العملاء) مع الاستعمار، وهم الخونة من أبناء شعوبها، واستطاع تقريب الصورة بمعطيات الواقع وتعامل الشاعر مع الأشياء.

ويبدو أن هذه الصورة هي محاولة من الشاعر لرسم لوحة متكاملة من المستعمرين والمتآمرين معهم، إذ أن ما تظهره الترسمية من معطيات أسلوبية وما تقوم عليه من علاقات يؤكد رؤية الشاعر النفسية الموصولة بالصورة الأولى فيغدو (الوعي) صواعق يرسلها الشعب نحو الطغاة، في سياق حركة النهوض والتحرر نحو المستقبل.

ثالثاً: الصورة التشبيهية المتجاوزة:

ويأخذ هذا الضرب من التصوير مستوى أبعد في الرؤية والتخيل، يتجاوز النظر إلى المحسوسات أو الأشياء، كما هي في الواقع، إذ يعمد الشاعر إلى تفعيل الطاقة الخيالية في تصور الأشياء التجريدية، فينقلها من مواضعها لتحمل صفات جديدة ويحاول استنطاق الواقع من خلالها بمعان نفسية، تعبر عن الشاعر أكثر من تعبيرها عن الأشياء، فيمنح الواقع شكلاً جمالياً، ومحتوى انفعالياً، ويسهم في تحفيز النسق اللغوي للتفاعل مع جو الصورة وخلق الإيحائية، من اتحاد الحلم والرمز، لتنفتح الصورة على رؤيته، فيعبر عن مبادئه وقيمه النفسية.

إن قيام الصورة التشبيهية على هذا النمط المتجاوز من الرؤية والتخيل، يعد سمة من سمات التشكيل البياني عند الجواهري، نظراً لموقع شعره الجدلي من رؤيته الجمالية ووعيه بقضية وطنه ومجتمعه وأمته كما هو ماثل في قوله:

وهـــل ينجـــاب عـــن عـــينيّ ... لـيـــل مطبـــق أزل
كـــأن نجومـــه الأحجـــا ... رُ في الـــشطرنج تنتقـــل
يلاحـــق بعـــضُها بعـــضاً ... فمـــا تنفـــكُّ تقتتـــل[1]

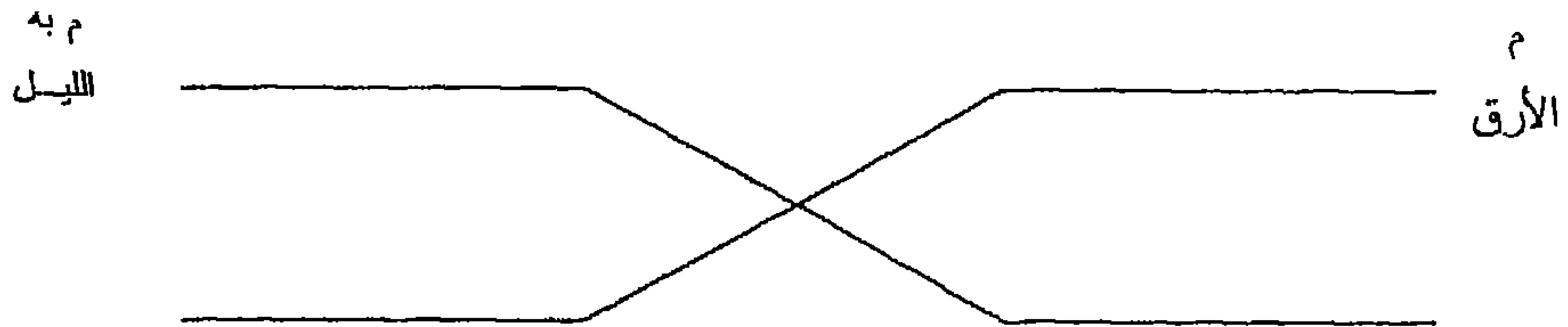
إن هذا الفعل الإبداعي في الصورة قد رسم شكلاً جمالياً للواقع، يتجاوز المحسوسات من الأشياء وهي: (الليل) و(النجوم)، و(أحجار الشطرنج)، وكلها ظواهر كونية وعناصر مادية محسوسة، لها طبيعتها، وخصائصها، في تشكيل الواقع، لكن استحضارها بهذه الصورة وانتظامها في سياق القصيدة بهذا العرض والترتيب، يؤكد خصوبة المتخيل الشعري لدى الشاعر.

---

(1) الديوان 5/ 317.

إن المتأمل في هذه الصورة التشبيهية، تتكشف له معالم إبداعية في التصور الجمالي الذي يتمتع به الشاعر، على نحو يعكس قدرته على التقاط جوانب غائرة في أعماق الأشياء، حين استطاع أن يرصد حركة الأرق داخل عينيه، وإخراجه إلى الواقع، بهيئة وصفات تتجاوز التفكير المنطقي للمتلقي.

ويمكننا تصوره بالتشكيلة الآتية:



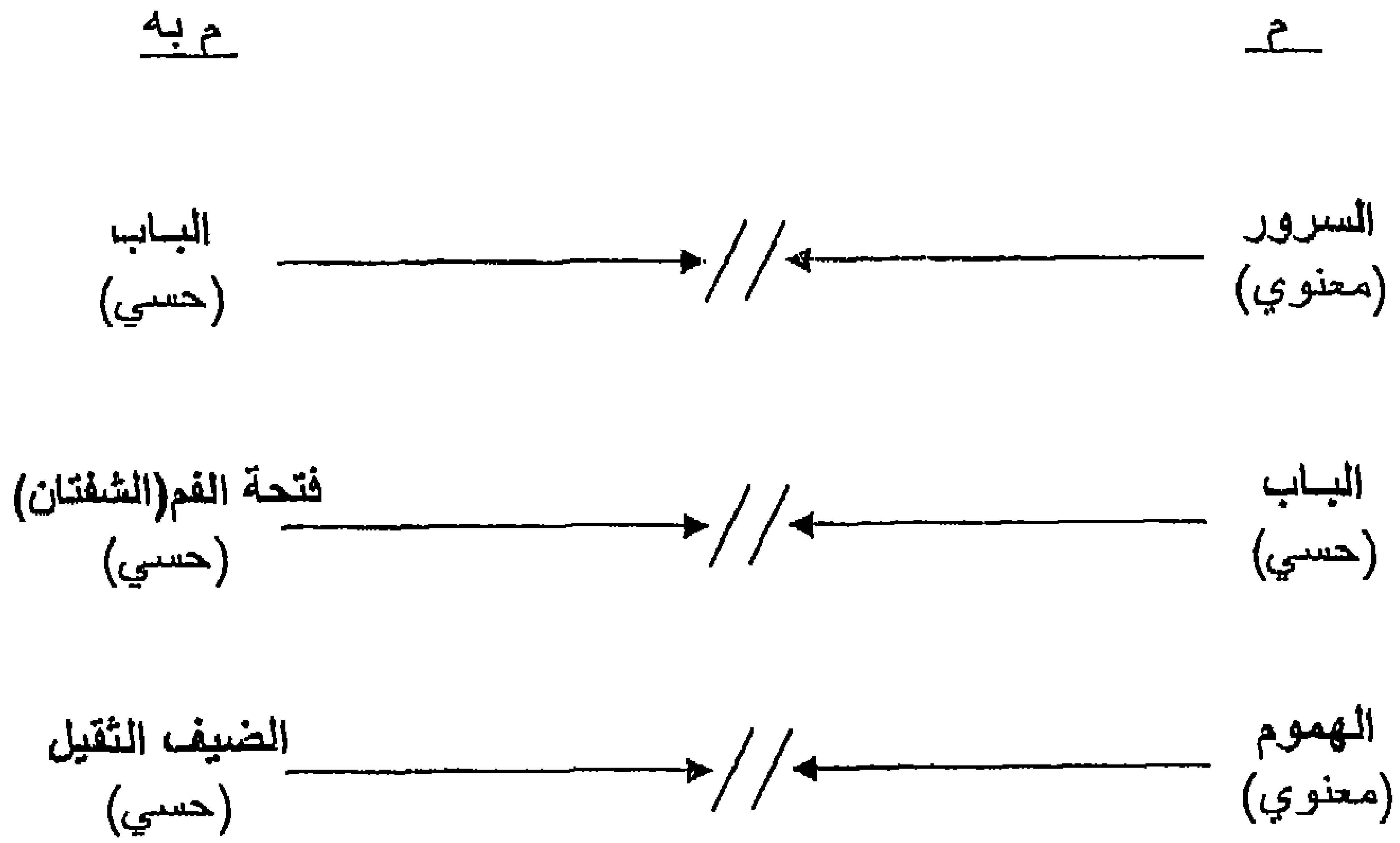
على الرغم من الحضور المكثف للمحسوسات في الصورة، إلاّ أن ما يتراءى من دلالات وراءها يجعلها تكتسب صفات خيالية، فعلى الرغم من أن الشطرنج من الماديات المحسوسة، إلا أن الشاعر قد استحضرها في صورة خيالية، استوحاها من عالم سماوي، بتصور جمالي لحركة النجوم وتعاقبها ضمن حركة الأفلاك السيارة الأخرى. فشبه (النجوم) بأحجار (الشطرنج)، وهو تشبيه مقلوب زاد من عمق الصورة وإيحائها، إذ الأصل تشبيه الأقل بالأكثر والأقرب بالأبعد، على نحو يجعل (أحجار الشطرنج) في حركتها المادية، أشبه بحركة النجوم، ومن ثم فإن حالة القلق والمعاناة التي سيطرت على الشاعر، قد أسهمت في توليد الطاقة الإيحائية في الصورة بموجب هذا التشابه.

إن هذه العلاقة الشبهية المركبة هي الفعل التجاوزي المتخيل في عملية التصوير، وهي مركز الثقل الشعوري في الصورة.

كما يتخذ من القيم المجردة والصفات المعنوية أدوات لرسم الصورة التشبيهية، وذلك باستحضار أبعادها وإعادة صياغتها، بطريقة تصويرية وفق ما ينتجه الوعي من معان ودلالات تعجز اللغة المباشرة عن الإفصاح بها، إذ يقدم المدركات المجردة في صورة مظاهر محسوسة كما هو ماثل في قوله:

افتحي لي باب السُّرور فقد سُدَّ   وباب السرور لي شفتاك
واطردي هذه الهمومَ وسَلِّي   حزن وجهي بوجهك الضحَّاك[1]

ففي هذه الصورة تتخلى (السرور) و(الهموم) عن صفاتها المعنوية، لتكتسب صفة الماديات المحسوسة، إذ أن اقتران (السرور) الصفة المعنوية للسعادة بالعنصر المادي المحسوس (باب) وارتباط (الهموم) بالفعل (اطردي) جعلهما يتبادلان الصفات على نحو ما تظهره الترسيمة الآتية:



ذلك أن التنسيق الشعري في توزيع المفردات (السرور، اللباب، الشفتان، والهموم) وما تحمله من مضامين قيمية ودلالات إيحائية بطريقة التشبيه الضمني، يتجاوز توزيعها منطق الواقع، عبر الاستبدال الذي يرادف بين المختلفات، ويهيئ الصورة لاستنطاق الواقع وفق المحمولات الدلالية الجديدة، حيث اكتسب (المشبه) في الطرف الأول صفات (الطرف الثاني) أو (المشبه به)، فصار (السرور) المعنوي أشبه بمنزل له باب، ومن يفتح الباب يدخل إلى السرور، ثم يأخذ الباب الحسي صورة (الشفتين) بعلاقة

(1) الديوان 2/ 118.

الانفتاح والانغلاق، كما أخذت (الهموم) صورة (الضيف) الثقيل الذي يستحق الطرد. ومثل هذه الصورة قوله:

كيف يستطيع رسم شكلِ المسراتِ نزيلٌ في غرفةٍ مثل لحدِ
تائهٍ في حياته ليس يدري: أيُّ بابٍ إلى السرور يؤدّي
أكلتْ قلبي الهموم وهدّت كلَّ حولي واستنزفتْ كلَّ جهدي[1]

إن جماليات الصورة تكمن في مجاوزة النسق المألوف، القائم على المقابلة بين الصورة وليس التماهي كما هو حال هذه النماذج وهي بهذه المجاوزة تحقق لنفسها وجوداً مستقلاً في تشكيل الصورة التشبيهية، إذ تنتج دلالات وطاقة إيحائية في أفق النص لتتبادل مع سياقه كل احتمالات امتلاك المعنى الشعري، خاصة حينما يعمد الشاعر إلى ابتكار صور خيالية وهمية لا تستند في شيء إلى حقائق الواقع، كما في قوله:

سلام على جاعلات النقيق، على الشاطئين بريد الهوى
لعنتن من صبية لا تشيخ ومن شيخة دهرها تصطبى
تقافز كالجن بين الصخور وتندس تحت مهيل النقا[2]

وتقوم هذه الصورة على استحضار هيئة (الضفادع) في صورة (الجن)، لعلاقة وهمية ينتجها الذهني الباطني من بين المدركات الحسية المجردة، مما يكشف عن قدرة الشاعر في التصور والاشتغال الذهني بالمتخيل الشعري.

إن المقارنة القائمة بين أبعاد هذه الصورة، فيما بين المشبه (الضفادع) والمشبه به (الجن) بموجب علاقات الواقع وقوانينه المنطقية، تبدو مستحيلة، غير أن النظرة الفاحصة تكشف عن أن هذه الصورة التشبيهية تسبح في محيط حدسي، تلتهب فيه أحاسيس الجواهري، فتتسربل في وشاح خيالي؛ وتقف فيه طرفا التشبيه على هيئة واجهتين متقابلتين بحالة من التباعد والتنافر بين صفات الطرفين، بمعنى المقاربة بين الطرفين، قد احتكم إلى قانون الخيال والرؤية الجمالية للأشياء، إذ إن استحضار صورة (الجن) مخلوقات خفية، تتحرك في الطبيعة من وراء حجاب الواقع، قد خلق في وعي الشاعر صورة متقاربة، تتشابه مع حركة (الضفادع) وسرعة حركتها بين الصخور، واختفائها في الماء، على نحو يجعلها صورة

(1) الديوان 2/ 121.

(2) المصدر نفسه 3/ 118، مهيل النقا: كومة الرمل.

وهمية من بنات أفكار الشاعر وخصوبة مخيلته. ومن جهة أخرى فإن النسق اللغوي الذي تتشكل منه الصورة قد جعلت المحمول الدلالي لها مكثفاً، ينفتح على سياقات متعددة، تتولد منها علاقة المشابهة من ناحية، وتكشف عن نفسية الشاعر من ناحية أخرى. وأن إلقاء التحية على الضفادع بقوله (سلام على جاعلات النقيق)، وتقبيحها ولعنها بقوله (لعنتن من صبية لا تشيخ) واقتران اللعن بمفردة (صبية لا تشيخ)، ثم تشبيهها بالجن) في موقف واحد، يعكس مشاعر متناقضة وحالة متوترة لدى الشاعر، ومن ثم فإن الحالة الشعورية والموقف النفسي المتأزم الذي يتراءى في الصورة التشبيهية يعبر عن الواقع الداخلي المتماوج المتناقض في كيانه.

كما إن ثمة صوراً تشبيهية متجاوزة، يذهب فيها الشاعر أبعد مدى في التخيل، حين يستحضر ذهنه ومخيلته مخلوقات وهمية، ليس لها في الوجود مرجعية ولا تستند إلى شيء من حقائق الواقع. فـ(السعالي) مخلوقات خيالية، تتقابل مع (الهموم) أو كما يسميها (الطيوف المعرسات) وهي حالة من الأرق والقلق تسيطر على الشاعر، حتى بدت من موحشات الخيال، بصورتها المرعبة وثقلها النفسي المؤلم.

وتوظيف (السعالي) معطوفة على (الذئاب)، قد أسهم في تقريب الصورة لدى المتلقي، حتى ليمكنه أن يرسم أي صورة مرعبة تتناظر مع هذا المخلوق الوهمي.

2- التصوير الاستعاري:

لئن كان التصوير التشبيهي ينتج الكثير من القيم الموضوعية، التي انضوت في إطار العلاقات المتشابهة بين الأشياء؛ فإن (التصوير الاستعاري) المرتبط بالاستعارة، يعد من أعظم أدوات التصوير الشعري جمالاً، وتأثيراً في المتلقي، بوصف الاستعارة تمثل مستوى أبعد في التخيل، إذ تجعل المتلقي يحس بالمعنى أكمل إحساس، فهي تصور الأحداث للعين، وتنقل الصوت للأذن؛ فتثير شتى عواطف النفس، وانفعالاتها، وتجعل المعنوي محسوساً، ثم "تعطينا الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر"[1].

وتدخل (الاستعارة) لدى النقاد والبلاغيين العرب القدامى، في دراستها ضمن تصور التشبيه، بوصفها تقوم في تعريفها على "تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه"[2]، بمعنى "أن تريد تشبيه الشيء بالشيء فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره، وتجيء إلى اسم المشبه به؛ فتعيره المشبه وتجريه عليه"[3] لتصبح

(1) أسرار البلاغة – عبدالقاهر الجرجاني، ص33.

(2) البيان والتبيين – أبو عمر الجاحظ – تحقيق عبدالسلام هارون – ط7 – 1412هـ – 1992م 1/ 153.

(3) دلائل الإعجاز – عبدالقاهر الجرجاني، ص53.

الاستعارة وفق هذا التصور، تشبيهاً مختزلاً، حذف أحد طرفيه: (المشبه) تارة و(المشبه به) تارة أخرى. أو بحسب الإمام عبدالقاهر الجرجاني فإنها في حقيقتها تمثل ضرباً من التشبيه أو نمطاً من التمثيل[1].

ولعل الفارق بين (التشبيه) و(الاستعارة) يكمن في مسألة حذف الأداة ووجه الشبه أو ذكرهما، إذ إن التشبيه الصريح تذكر فيه الأداة أو الوجه، أو كلاهما، كما قد يحذفان، أما الاستعارة، فتشبيه حذف أحد طرفيه مع الوجه والأداة، فهي أخصر.

ويعتمد البلاغيون عنصر (المفاجأة) قيمة جوهرية للاستعارة، وتؤسس هذه القيمة لكسر المألوف، ومجاوزة النسق التشبيهي بعلاقات جديدة تأخذ الاستعارة إلى وضعها بين سياقين ودلالتين: سياق قديم يحمل المعنى المعجمي للفظ، وسياق جديد يمنح الصورة قيمتها؛ ويصبح مفتاح الصورة الاستعارية؛ مما جعل الاستعارة ضماداً بين سياقين[2]، يعايشهما المتلقي ويجري مع تقلباتهما المعنوية.

واعتماد هذه القيمة المتجاوزة في الاستعارة يعدّ مناط التأثير ومكمن اللذة في التصوير الاستعاري، إذ يتولد عن المجازية مفارقة دلالية، تثير لدى المتلقي شعوراً بالدهشة والطرافة، وبموجب هذه المفارقة تحدث المفاجأة وكسر أفق التوقع، في دلالة الكلمات، وهو ما يهمنا في هذه الدراسة، إذ التجاوز ومخالفة الاختيار المنطقي المتوقع في التعبير، من السمات الجوهرية في إنتاج الإيحائية التي يحققها التصوير الشعري.

كما إن النظر في البنية العميقة هو الذي يؤدي إلى القول بالاستعارة، لأن الغياب التقديري لا يلغي أبداً كون هذا الغائب محلقاً في الفضاء، يعملُ على التذكير به لتحقيق الشكل الاستعاري[3].

ومن ثم فإن تحول بنية التشبيه إلى استعارة، يقتضي استحضار عمليتين إحداهما، تتصل بالمستوى السطحي، وهي (حذف أحد الطرفين) والأخرى، تتصل بالمستوى العميق، وهي تحميل المذكور دلالة المحذوف[4].

ويصاحب عمليتي الحضور والغياب عمليتان عميقتان هما: النقل والادعاء، وهما عمليتان عقليتان، يتولد التجاوز، ويعيدان التوازن إلى بنية الاستعارة، فإذا قلنا: (الأسد في المعركة) نكون قد حملنا (الأسد) معنى (الفارس)، وإذا قلنا: (الفارس يزأر) نكون قد شحنّا (الفارس)

---

(1) أسرار البلاغة – عبدالقاهر الجرجاني، ص21.

(2) ينظر: جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي) – د. فايز الداية – دار الفكر المعاصر – دمشق – ط2 – 1411هـ - 1990م، ص120.

(3) ينظر: البلاغة العربية قراءة أخرى – د. محمد عبدالمطلب – الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان- ط1 – 1997م، ص168.

(4) المرجع نفسه، ص169.

بمعنى (الأسدية) فيأخذ طبيعة ثنائية، ويتحقق الادعاء نقل صفة (الأسدية) إلى الفارس أولاً، ثم ندعي أن (الفارس) قد أصبح واحداً من جنس الأسود ثانياً[1].

وعلى هذا الأساس فإن الاستعارة ترتبط بعمليات ذهنية ونفسية معقدة، تتنافر مع المستوى السطحي، الذي يدفع بها إلى دائرة المباشرة، على نحو يجعل "فاعلية بنية الاستعارة خالصة للمستوى العميق"[2].

كما أن الاستعارة تكتسب بموجب (النقل) و(الادعاء) صفة المجازية في التصوير الاستعاري، من جهة نقل المعنى الحقيقي إلى المعنى المجازي، إذ يتم نقل وتبديل على معنى اللفظ، وهو ما استند إليه البلاغيون في تعريفها على أساس أنها حسب الرماني "تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل والإبانة"[3].

وقد اعتمد الأسلوبيون هذه القيمة المتجاوزة معياراً جوهرياً في تحديد مفهوم الاستعارة، فيذهب سعد مصلوح إلى أنها "اختيار معجمي تقترن بمقتضاه كلمتان في مركب لفظي اقتراناً دلالياً ينطوي على تعارض أو عدم انسجام منطقي، ويتولد عنه بالضرورة مفارقة دلالية تثير لدى المتلقي شعوراً بالدهشة والطرافة، وتكمن عملية الدهشة والطرافة فيما تحدثه المفارقة الدلالية من مفاجأة المتلقي بمخالفتها الاختيار المنطقي المتوقع"[4].

إن الاستعارة وفق هذا التصور تمثل نزوعاً أصيلاً نحو قطب المشابهة، وفقاً لرؤية جاكبسون، إذ يرى أنها تقوم على الانتقاء (الاختيار) والاستبدال، بمعنى أن "كل كلمة تشترك مع كلمات أخرى في سمات دلالية معينة، وهو ما يسمح للمتكلم بالقيام بعملية الانتقاء (الاختيار) والاستبدال فيما بينها، تبعاً لمقصديته وغاياته التواصلية"[5].

ولاشك أن هذه الوظيفة المتجاوزة، التي تستبدل دالاً بدالٍ آخر، تتمثل – حسب سعد مصلوح – في نقل الخواص من أحد عنصري المركب اللفظي إلى العنصر الآخر، وبه يحصل التجاوز وتتحقق المفارقة.

---

(1) ينظر: المرجع نفسه، ص170-171

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص171.

(3) النكت في إعجاز القرآن – الرماني، ص79.

(4) في التشخيص الأسلوبي الإحصائي للاستعارة – د. سعد مصلوح ص42.

(5) الاستعارة عند رومان جاكبسون – عبدالعزيز لحويدق – علامات ج54 ، م14، شوال 1425هـ – ديسمبر 2004م، ص226.

وقد اعتمد الأسلوبيون وسائل وأدوات أو تقنيات تظل خصائص فنية وسمات جمالية تميز الصورة الاستعارية عن غيرها من الأنماط البلاغية في التصوير الشعري، وأهمها: التشخيص والتجسيم والتجريد وتراسل الحواس والمزج بين المتناقضات[1].

وبداية يمكن القول أن الصورة الشعرية عموماً، والصورة الاستعارية بخاصة، تعد من أبرز مقومات القصيدة الجواهرية، بل إن عبقرية الجواهري الفذة تتمثل في قدرته على التصوير.

لقد أدرك الجواهري أن واقعه لا يعطيه أنماطاً واضحة للاستجابة التصويرية، فاعتمد على ثقافته الخاصة التي جمع فيها بين القديم والمعاصر، فقرأ التراث واستوعب قيمه وصوره وإيقاعاته، ورصد حركة العصر وأحداثه وتقلباته، فارتسمت في وعيه صوره وقيمه وعلاقاته الحديثة، وأضفى إليها من رؤيته الداخلية وقيمه النفسية مستويات من الرؤية والتصور الذهني الخيالي؛ حتى دنت له طرق التصوير وتيسرت له مسالك التعبير، كما استطاع أن يمتلك الأدوات الفنية لتشكيل الصور وتحقيق أعلى مستويات الإبداع في التصوير الشعري.

وقد اكتسبت في شعره خصوصية إبداعية وحضوراً مكثفاً في عملية التصوير، حتى لكأنها سيطرت على مساحة القصيدة الجواهرية. وأول ما يلفت النظر في هذا النمط من التصور هو اعتمادها على ثنائية (المنطق والخيال)، وبروز العنصر الواعي في تشكيلها، بمعنى أنها تأتي من منطقة الوعي التام[2].

والنظر في طبيعة الصورة الاستعارية لدى الجواهري، يقتضي منا فحص مكوناتها وإدراك خصائصها الأسلوبية والجمالية، إذ استوعبت كل جماليات التصوير الاستعاري التي اعتمدها الأسلوبيون، حيث اعتمد الشاعر على أدوات متنوعة، مثل التشخيص والتجسيم والتجريد والتراسل والمزج بين المتناقضات، إلاّ أن ما تردد في شعره من خصائص متنوعة، بدت متداخلة مع بعضها، وأخذت في تشكلها الدلالي نمطين من التصوير، إما: تشخيصية أو تجسيدية وإذا تجاوزتهما إلى التجريد، اخذت طابعاً رمزياً محضاً، وهو ما يمكننا اعتماده في تحليل الصور الاستعارية وتتبع خصائصها.

---

(1) ينظر: ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن – د. أحمد قاسم الزمر، ص170.

(2) تطور الشعر العربي الحديث في العراق – د. علي عباس علوان، ص319.

أولاً: الصورة التشخيصية:

وتقوم هذه الصورة على أساس إضفاء صفات الكائن الحي، وخاصة الصفات الإنسانية على ظواهر الواقع الخارجي، يبث الحياة فيها؛ فيجعلها تحس، كما يحس الإنسان، ويتميز الشاعر بقدرته على التفاعل مع الأشياء من خلال رؤيته الفنية[1].

إن الدور الوظيفي الذي تؤديه الصورة التشخيصية هو تشخيص الطبيعة وتحقيق نوع من المطابقة والتماهي بين المحسوسات الطبيعية والقضايا الفكرية، لتصبح الصور الاستعارية صوراً فكرية خيالية، تقرب المعاني بهيئة ماثلة، تعاينها الباصرة وتدركها البصيرة[2].

وقد أدرك الإمام عبدالقاهر الجرجاني قيمة هذا المستوى من التصوير ودور الخيال في صياغة الصورة وتشكيلها، إذ يلقي غلالة جديدة فيجعل من الجماد حياً ناطقاً، والأعجم فصيحاً، والأجسام الخرس مبنية، والمعاني الخفية بادية جلية[3].

وعلى هذا المعطى، تسهم الصورة التشخيصية في تقديم المعنويات بضروب فنية من الجمال التعبيري، إذ تشكل الأشياء تشكيلاً آخر وتنمو طبائعها وتعطيها صفات وأحوالاً أخرى، يفرغها الشاعر وفقاً لحسه وضروب انفعالاته وتصوراته[4]. ومن تلك النماذج الشاهدة في تشخيص (بغداد) قوله:

بغداد كان المجد عندك قينة ... تلهو وعوداً يستحث الضاربا[5]

وتصوير (دجلة) قائلاً:

حييت سفحك عن بعد فحييني ... يا دجلة الخير يا أم البساتين
حييت سفحك ظمآناً ألوذ به ... لوذ الحمائم بين الماء والطين
يا دجلة الخير: هل أبصرت بارقةً ... ألقت بلمح على شطيك مظنون[6]

---

(1) التصوير الشعري – د. عدنان حسين قاسم، ص148.

(2) ينظر: مشاهد الطبيعة في القرآن الكريم، الورقة 91.

(3) أسرار البلاغة – الإمام عبدالقاهر الجرجاني، ص33.

(4) التصوير البياني دراسة تحليلية لمسائل البيان – د. محمد أبو موسى – مكتبة وهبة – ط3- 1413هـ - 1993م، ص183.

(5) الديوان: 3/ 248.

(6) المصدر نفسه: 4/ 205.

وقوله مصوراً (لبنان):

ناغيت لبنان بشعري جيلاً ... وضفرته لجبينه إكليلاً[1]

يا ابنة الدهر لم يَعِبْها شباباً ... إن مشت بالعصور جدا مجدّاً[2]

وتصوير (فلسطين) قائلاً:

خذي مسعاك مثخنة الجراح ... ونامي فوق دامية الصفاح[3]

ويصور (مصر) فيقول:

يا مصر تستبق الدهور وتعثر ... والنيل يزخر والمسلة تُزهر[4]

يا مصر يا حلم المشارق كلها ... مذ عانت الأحلام والأهواء[5]

كما يخاطب (باريس) فيصورها بقوله:

تعاليت "باريس" أم النضال
وأم الجمال ... وأم النغم
تعاليت "باريس".. كم تلعبين
وكم تلهمين.. وتستلهمين
وكم تؤثرين.. وتستأثرين[6].

ولم يتوقف الشاعر في هذا المستوى عند خطاب (المدن) أو تشخيص الجمادات، وإنما تجاوزها إلى توظيف عناصر حسية أخرى، مثل: (الدم) و(الماء) فـ(الشجر) ثم (الشهيد) و(الجرح) و(الرغيف) وغيرها.

ويبدو أن هذه العناصر تكتسب خصوصية تصويرية في شعر الجواهري، من حيث كثافتها التعبيرية وحضورها الدلالي المثيرة للانتباه، لاسيما صورة (الدم) التي التمعت في قصائده بما

---

(1) المصدر نفسه: 3/ 137.

(2) المصدر نفسه: 4/ 343.

(3) المصدر نفسه: 3/ 47.

(4) المصدر نفسه: 3/ 289.

(5) المصدر نفسه: 5/ 249.

(6) الديوان: 3/ 249.

يقارب (76) مرة، وترددت صورة (الماء) بما يقارب (74) مرة، في الوقت الذي وردت صورة الشهيد (56) والرغيف بواقع (7) مرة.

وتوظيف هذه العناصر بهذه الصورة المتكررة – حتماً – يعكس ارتباطها المؤلم في وعي الشاعر ببعض التجارب الشخصية التي لا يستطيع التخلص منها، إذ أن ما شهده من أحداث مؤلمة في الواقع العراقي، يؤكد سر هذا الولع والنزوع نحو تعميق هذا اللون من الصورة.

لقد امتلأت حياة الجواهري منذ طفولته بالمعاناة بشتى صورها، إذ شهد منذ طفولته تمرد مدينته ضد العثمانيين ثم الإنكليز، فثورة العشرين، ثم في بغداد، كما شهد حالة من الانقلابات العسكرية والمظاهرات التي كانت تنتمي في معظمها لسقوط الضحايا وإراقة الدماء[1]، وكان لسقوط أخيه جعفر في أحداث الوثبة عام 1948م وهو مضرج بالدماء[2] الأثر النفسي البالغ في وعي الجواهري ورؤيته (السلبية/ الإيجابية) للواقع.

ومن ثم فقد ترسخت هذه الصور في وعيه وتجذرت في أعماقه عشرات السنين، حتى عبرت منطقتي الوعي إلى اللاوعي، لتختمر في مخيلته صوراً من هذا النمط الاستعاري.

واستناداً إلى هذه الرؤية، يمكننا النظر في أنموذج من هذه الصور، ولتكن صورة (الدم)، بوصفها من أكثر الصور التشخيصية شيوعاً وتنوعاً، ومن أعمقها دلالة وإيحاء، بل إن حضورها المكثف في القصائد، جعلها تمثل ظاهرة بارزة في شعر الجواهري، لا تخطئها الباصرها ولا يتجاوزها السمع.

إنّ توظيف (الدم) في سياق تشكيل الصورة وتشخيص المحسوسات بصفات آدمية؛ يؤسس في القصيدة الجواهرية بصورة عامة، وفي التصوير الشعري بشكل خاص، لرؤية عميقة في التجربة الشعورية والموقف النفسي، إذ صار (الدم) لكثرة استعماله رمزاً يعبر عن قيم الشاعر ومبادئ النهضة والتحرر من الواقع السلبي الذي يعيشه.

لقد اختمرت صورة (الدم) في وعي الجواهري، فتحول من عنصر حسي إلى دليل عمل في مشروع التمرد والتجاوز الخلاق، كما يراه حين عمد إلى تشخيصه، وخلع عليه قيماً إنسانية وصفات بشرية، فبدا حياً متكلماً، واثباً[3] يصارع من أجل البقاء ويمتلك في ذلك القدرة على المقاومة التي لا تقهر؛ ومن ثمّ صار الشاعر يستوحي منه الحلول الناجعة في مقاومة أشكال الظلم والاستبداد، حتى أضحى الدم عشقه الأكبر وسلاحه الأوحد في خوض المعارك على كل الجبهات أفقاً وعمقاً[4].

---

(1) ينظر: تطور الشعر العربي الحديث في العراق – د. علي عباس علوان، ص325.

(2) ينظر: المرجع نفسه.

(3) النار والجوهر – جبرا إبراهيم جبرا، ص36.

(4) أزمة المواطنة في شعر الجواهري – فرحان اليحيى، ص195.

أنـهِ هـذا الـصراع يـا دُم بـين الـشـ ـعب والظلـم قـد أطلـت الـصراعا[1]

إن هذه الصورة التشخيصية التي اكتسب (الدم) بموجبها صفات المنادى العاقـل، تعطـي الـدماء (دلالات تُوحي بالصراع، والقوة والحرية والطهر، كـذلك النـصر والتـسامي والحـب، فلابـد أن يـسقط عليها هذه المعالي، لأنها تعني البقاء والتجدد)[2].

ويـذهب الـشاعر في تـشخيص صـورة (الـدَّم) إلى أبعـد مـدى في التخيـل، حـين يـرى أن قدرة (الدماء) على الصراع وتحقيق الحرية، ناشئ عن الإيمان العميق بقيمـة المبـادئ التحرريـة الناهـضة بالشعوب، وهو ما يؤمن به الشاعر، بل إنه يستمد إيمانه من إيمانها القيمي بالمبادئ الشريفة، إذ يقـول في قصيدته (خلفت غاشية الخنوع):

آمنـــت إيمـــان الـــدِّماء بنفـــسها فأنـا الـصَّبيغ بهـا صـباحَ مـساء[3]

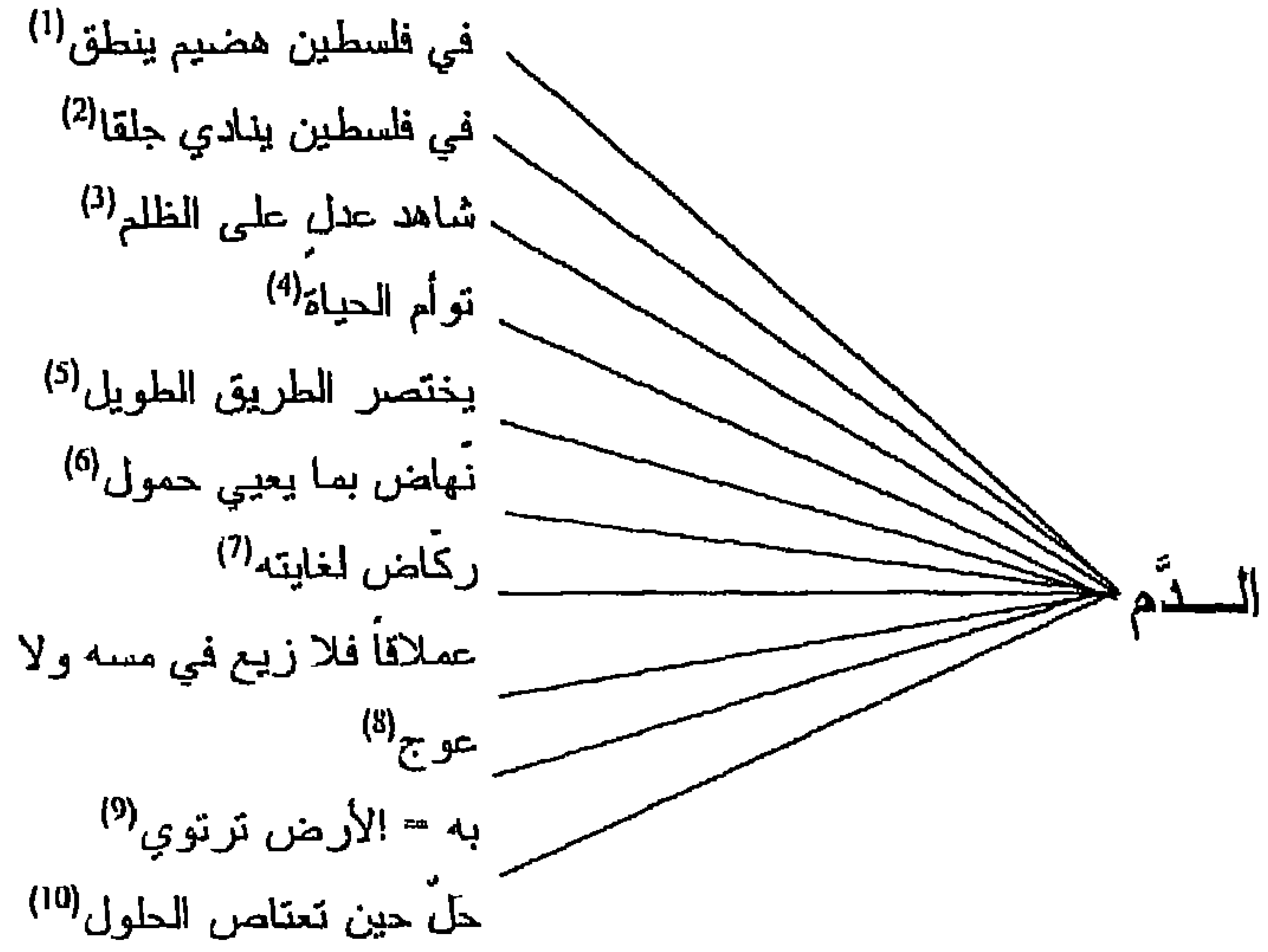
وإن هذا الاحتفاء بصورة (الدَّم) والولـع بتشخيـصها في صـفات آدميـة، كمـا بـدت في البيـتين السابقين، يأخذ بعدين مترابطين: جمالي وموضوعي، ينهض الشعري بالفكري، لخلق علاقـات جديـدة، وتوليد الإيحائية، في مـسارات متعـددة مـن الرؤيـة الفنيـة والـوعي الـشعوري، كمـا هـو ماثـل في هـذه الترسيمة:

---

(1) الديوان 2/ 114.

(2) أزمة المواطنة في شعر الجواهري، ص195.

(3) ينظر: الديوان: 4/ 34.



وفي ضوء هذه الترسيمة يمكننا استبصار هذه العلاقات من خلال النماذج الآتية:

---

(1) ينظر: الديوان: 313/2.

(2) ينظر: المصدر نفسه: 313/2.

(3) ينظر: المصدر نفسه: 313/2.

(4) ينظر: المصدر نفسه: 69/1.

(5) ينظر: المصدر نفسه: 328/3

(6) ينظر: المصدر نفسه: 338/3

(7) ينظر: المصدر نفسه: 338/3

(8) ينظر: المصدر نفسه: 381/4.

(9) ينظر: المصدر نفسه: 54/3.

(10) ينظر: المصدر نفسه: 338/3.

1 - الدم.. عصب الحياة:

تبرز صورة (الدم) في هذا الأنموذج التشخيصي بوصفه العصب النابض في الحياة، إذ يكتسب دلالة الإخصاب والنماء والتجدد، به ترتوي الأرض، وتمجه الأزهار، ويمد الثرى بالحيوية، كما إنه سر ازدهار النبات واخضرار الزَّيتون على وجه الخصوص، ويتجلى هذا الأنموذج من خلال الشواهد الآتية:

- فالثكل والعيش السوي سوية ... ودم الضحايا والحياة توأم[1]
- الأرض بالدّم ترتوي عن دمنةٍ ... وتمجه عن روضة معطار[2]
- وأن فيض الدم المهراق يلعقُه ... لعق الكواسر آفاقٌ ومحتكر
أضحى يمدّ الثرى كي يستطيل به ... للسّلم غصنٌ من الزيتون يزدهر[3]
- غادي الحيا تلك القبور وإن غدت ... بالناضحات من الدماء عواشبا[4]
- خلي الدم الغالي يسيل ... فلطالما جفَّ المسيل
ولطالما ذوتِ الكرامةُ ... مثلما تذوي الحقولُ

هذا السحاب الجون يستسقي به البلدُ المحيل[5]

2 - الدّم.. صوت الحرية والاستقلال:

ويعد هذا الأنموذج من أكثر الصُّور التشخيصية شيوعاً في شعر الجواهري، ويأخذ (الدم) فيها صورة التضحية والفداء، لترتسم فيه ملامح الشخصية الأبية والشجاعة، التي تؤمن بالتحرر وتنشد الاستقلال، ويصبح (الدم) هو الصوت المعبر عن هذه القيم، والمرشد إلى هذا الطريق، فهو في فلسطين ينطق بالاستبداد، وينادي إلى التحرر، حتى لكأنه شاهد عدل على الظلم في كل أرض على مر العصور. ومن شواهد هذا الأنموذج قوله في قصيدة (يوم فلسطين 1938م):

اسمعي يا 'جلق'!! إن دماً ... في فلسطين هضيما نطقا

(1) الديوان: 4/ 69.
(2) المصدر نفسه: 3/ 54.
(3) المصدر نفسه: 4/ 127.
(4) المصدر نفسه: 3/ 222.
(5) المصدر نفسه: 3/ 338.

عربيـــاً ســـال مـــن أفئـــدةٍ | عربيـــات تلظـــت حُرَقـــا
صـــبغَ الأرضَ وألقـــى فوقهـــا | مـــن فـــداءٍ وإبـــاءٍ شـــفقا
تُحمِـــلُ الـــريحُ وإلى أرجائهـــا | مـــن زكيّـــاتِ الـــضحايا عبقـــا
اسمعـــي يـــا "جلّـــق"!! إنّ دمـــاً! | في فلـــسطين ينـــادي جلّقـــا
اسمعـــي: هـــذا دم شـــاءت لـــه | نخـــوةٌ مهتاجـــةٌ أن يُهرقـــا
شـــدّ مـــا احتاجـــت إلى أمثالـــه | أمـــم يُعوزُهـــا أن تعتقـــا
شـــاهد عـــدلٌ علـــى الظلـــم إذا | كـــذبَ التـــاريخُ يومـــاً صـــدقا
احملـــي مـــا اســـتطعتِ مـــن حبّاتـــه | واجعليهـــا لعيـــونٍ حـــدقا[1]

لقد نهضت الأفعال (نطق ، صبغ، ألقى، ينادي، صدق) بتشخيص صورة (الدم)، تجسيداً للوعي الشعوري وتصوير الموقف النفسي الذي يتراءى أمام الشاعر، بهذه الصورة الماثلة للدم. أسهم التعالق الاستعاري بتكثيف الجو الدلالي للصورة وخلق الإيحائية، بطاقة إبداعية مؤثرة، تضافرت فيها طاقتان حركيتان داخلية وخارجية، أخرجتا (الدم) من كونه الحسي إلى كونٍ شعوري تشخيصي.

إن هذه الرؤية الشعورية لصورة (الدم) تعكس الطاقة التي يمكن أن يحملها، إذ أخذ عنصر التخيل مداه في تشخيص الصور، فاستعان الشاعر بمفردات لها فاعلية التشخيص والتصوير، تؤدي وظيفتها الدلالية من جهة وتمنح (الدم) فاعلية الديمومة والحياة، إبرازاً لمكانة هذا السائل ودوره في ترسيخ القيم والمبادئ النهضوية. فقد بدا (عملاقاً) في منزلة الفاعل، القادر، لا المفعول المغلوب على أمره، قائلاً:

- أقـــسمت بالـــدم عملاقـــاً فـــلا زيـــغ | في مـــشيتيه ولا عـــوجٌ مناكبـــه[2]
- ســـالت لتملـــي مـــا تـــشاء دماؤهـــا | وهـــوت لترفـــع شـــأنها شـــهداؤها[3]

وإذ كان القسم لا يرتبط إلا بالمقدس، فإن الشاعر أراد أن يؤكد خصوصية (الدم) وصورته المتوثبة وسموه، الذي يتناهى في طوله، ومن ثمَّ يغدو عملاقاً لا تنال منه الخطوب.

(1) الديوان 2/ 313.
(2) المصدر نفسه: 4/ 381.
(3) المصدر نفسه: 3/ 353.

كما يقر الشاعر بقدرة (الدم) على صنع ما يشاء، وأنه وحده الأمير في ميدان المعركة، يأمر وينهي، ولا ينال هذه الصفة إلاّ الزعماء والملوك استعارة تمنح (الدم) تشخيصاً جمالياً بمضامين جديدة تتشكل منها الصورة الشعرية المعاصرة.

لقد غدا (الدم) لدى الشاعر رمزاً معادلاً للنضال والتضحية والفداء، وصار في لمعانه أشبه بالنور الذي ينبعث من جراح الشهداء.

ثانياً: الصورة التجسيدية:

يمثل (التجسيد) أو (التجسيم) أحد روافد المتخيل الشعري في رسم الصورة الاستعارية، وملمحاً من ملامح الإبداع في تشكيلها، إذ يؤدي وظيفة فنية متجاوزة، تكتسب المعنويات بموجبها خصائص المحسوسات[1]، فيتحول المعنوي من مجاله التجريدي إلى المجال الحسي بجامع شبهي، يخرج المعنويات من كونها الشعوري إلى كون مادي، مرتبط بتصوير الموقف الشعوري.

ويمثل (الجوع) و(الجهل) و(الجد) من أبرز نماذج هذا التوظيف في شعر الجواهري؛ فهي من أهم القيم المعنوية، التي تتمحور حولها مضامينه الشعرية، وهي مع (الدّم) تمثل الخطوط الرئيسة في تشكيل الصورة الاستعارية، ومن ثمّ فإنها تكتسب في هذا المستوى صفات محسوسة، وتتخلى عن خصوصيتها التجريدية، فتصبح مجسدة في إهاب الأشياء النابضة بالحياة، ويمثل العنصر البشري أهم هذه الأشياء بحسب ما يظهر في المسندات الفعلية القادمة.

1 – الجوع:

وقد ألفيناه يتكرر في المتن الشعري للقصائد (17) مرة، ومن شواهده، قول الشاعر في قصيدة (المقصورة):

فليت لنا بهم ناقة   تطيق الحفا والوجي والوحى
وتجتر بالجوع ما عندها   وتطوي على الخمس حرّ الظما[2]

وفي قصيدة يوم الشهيد يقول:

هي أمة خاف الطغاة شذاتها   فسعوا بها، فإذا بها أقسام

---

(1) ينظر: التصوير الشعري – د. عدنان حسين قاسم، ص152؛ وينظر: ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن – د. أحمد قاسم الزمر، ص170.

(2) الديوان 3/ 114.

وإذا بهـا والـذل فـوق رؤوسـها قبـب لـه مـضروبة وخيـام
يجتازهـا والجـوع يـنهش لحمهـا! باسـم "الرغيـف" معـرة وصـدام[1]

وفي قصيدة هاشم الوتري يقول:

حـشدوا عليـه الجـوع ينشب نابـه في جلـد أرقـط لا يبـالي ناشـبا
مـاذا يـضر الجـوع؟ مجـد شـامخ أنـي أظـل مـع الرعيـة سـاغبا
خطـان مـا افترقـا، فإمّـا خطـةٌ يلقـي الكمـي بهـا الطغـاة مناصـبا
الجـوع يرصـدها.. وإمّـا خطـةٌ تجـتر منهـا طاعمـاً أو شـاربا[2]

وفي قصيدة (سر في جهادك) يقول:

وتـضافرُ الإقطـاع ينخـرُ صُـلْبَها والجهـل، والإدقـاع والإثـراء[3]

وفي قصيدة (اللاجئة في العيد):

يـا ليلـة العيـد إن الجـوع منتظـرٌ فرائـساً حـرةً والعـار منتظـري[4]

2 – الجهـل:

وقد ورد في شعر الجواهري بواقع (15) مرة، ومن شواهده قوله (يوم الشهيد):

ومـشى بأصـلاب الجمـوع يهزهـا الجهـل والإدقـاع والأسـقام
وهـوت كرامـات تولّـت أمرهـا خطـط تـولّى أمرهـا إحكّـامُ[5]

وفي قصيدة (لعبة التجارب) يقول:

غـزا الجهـلُ أرضَ الرافـدين فحلَّهـا كـثيرَ السَّرايا مـستجاشَ الكتائـبِ
طليعـة جـيشٍ للمـصائب هـدّدت كرامَتَـه والجهـلُ راس المـصائبِ

---

(1) المصدر نفسه 3/ 172.
(2) الديوان 3/ 250، 251، 252.
(3) المصدر نفسه 3/ 273.
(4) المصدر نفسه 3/ 351.
(5) المصدر نفسه 3/ 166.

وما خيرُ شعبٍ لستَ تعثُرُ بينهُ   على قارئ من كلِّ ألف وكاتب[1]

ويقول في قصيدة (العلم والوطنية):

يا جهل رفقاً بالشعوب فأهلها   كادت تذيب قلوبَها الأضغانُ[2]

وفي قصيدة (علموها):

أينَ عن حرمة الأمومةِ داستـ   ـها وحوشٌ، المصلحونَ الغيارى
قادة للجمود والجهل في الشر   ق على الشعب تنصرُ استعمارا[3]

3 – المجد:

وقد ورد في شعره (38) مرة، ومنه قول الشاعر:

والمجد أن تهدي حياتك كلها   للناس لا بـرَمٌ ولا إقتار
والمجد أن يحميك مجدُك وحدهُ   في الناس.. لا شُرَطٌ ولا أنصار
والمجد إشعاع الضمير لضوئهِ   تهفو القلوب وتشخص الأبصار
والمجد جبار على أعتابه   تهوي الرؤوس.. ويسقط الجبار[4]

ويقول في قصيدة (معروف الرصافي):

ما المجد كأس تجتليها   للسُّقاةِ يد المدير
المجد يُخنق بين   أوتارٍ وولدان وحور
المجد ليس رضا الوزير   ولا مصاقبة السفير
المجد صنوٌ للدماءِ   وللسجون وللقبور[5]

---

(1) المصدر نفسه 2/ 221.
(2) المصدر نفسه 1/ 105.
(3) الديوان 1/ 389.
(4) المصدر نفسه 3/ 279.
(5) المصدر نفسه3/ 307.

وفي قصيدة (يا بنت رسطاليس): يرثي الشيخ بلاسم الياسمين قائلاً:

مجـداً علـى مجـدٍ فتلـك طماحـةٌ   يمـشي عليهـا المجـد نحـوك قاصـداً[1]

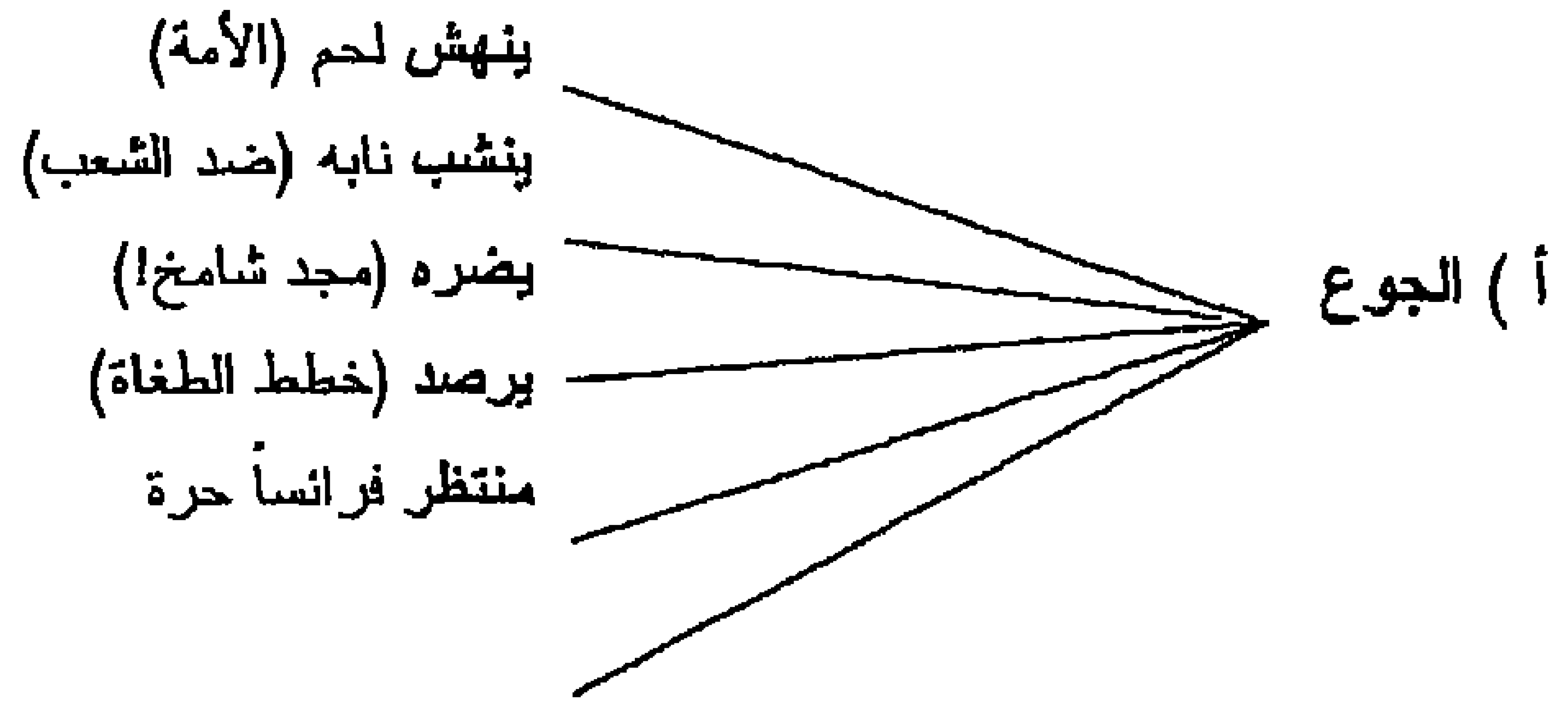
ويأخذ المجد في قصيدة (قف بأحداث الضحايا) حالة استجمام، فيقول:

يـــستجم المجـــدُ في أفيائهـــا   متعبـاً لاقـى مـن الجَهـد كـلالا[2]

وينظر إليه في قصيدة هاشم الوتري بقوله:

بغـداد كـان المجـدُ عنـدك قينـة   تلـهو وعـوداً يـستحث الـضاربا[3]

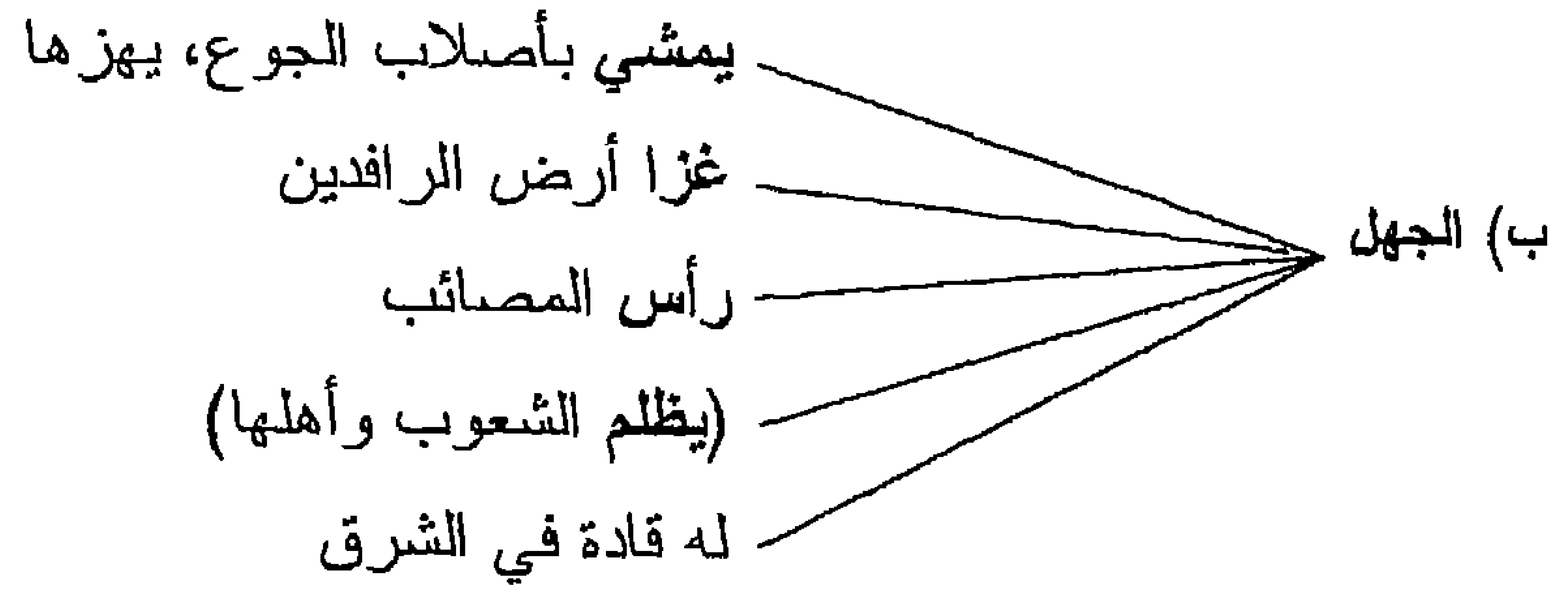
ويمنحنا التأمل في النماذج السابقة القدرة على اكتشاف مفاتيح (التجاوز) الإبداعي للصورة التشخيصية التي ارتسمت ملامحها في ثلاثية (الجوع) و(الجهل) و(المجد)، ذلك أن اكتساب هذه العناصر المعنوية، صفات حسية وانتقالها من منطقة الواقع والرؤية الموضوعية إلى منطقة الوعي والشعور، يمثل تجاوزاً إبداعياً، اكتسب هذه العناصر بموجبه استحقاقاً جديداً في الطرح والتناول، إذ تنشأ في سياقاتها قيم وعلاقات جديدة مجاوزة للنسق التصويري المباشر، ويمكننا تمثلها بالترسيمات الآتية:



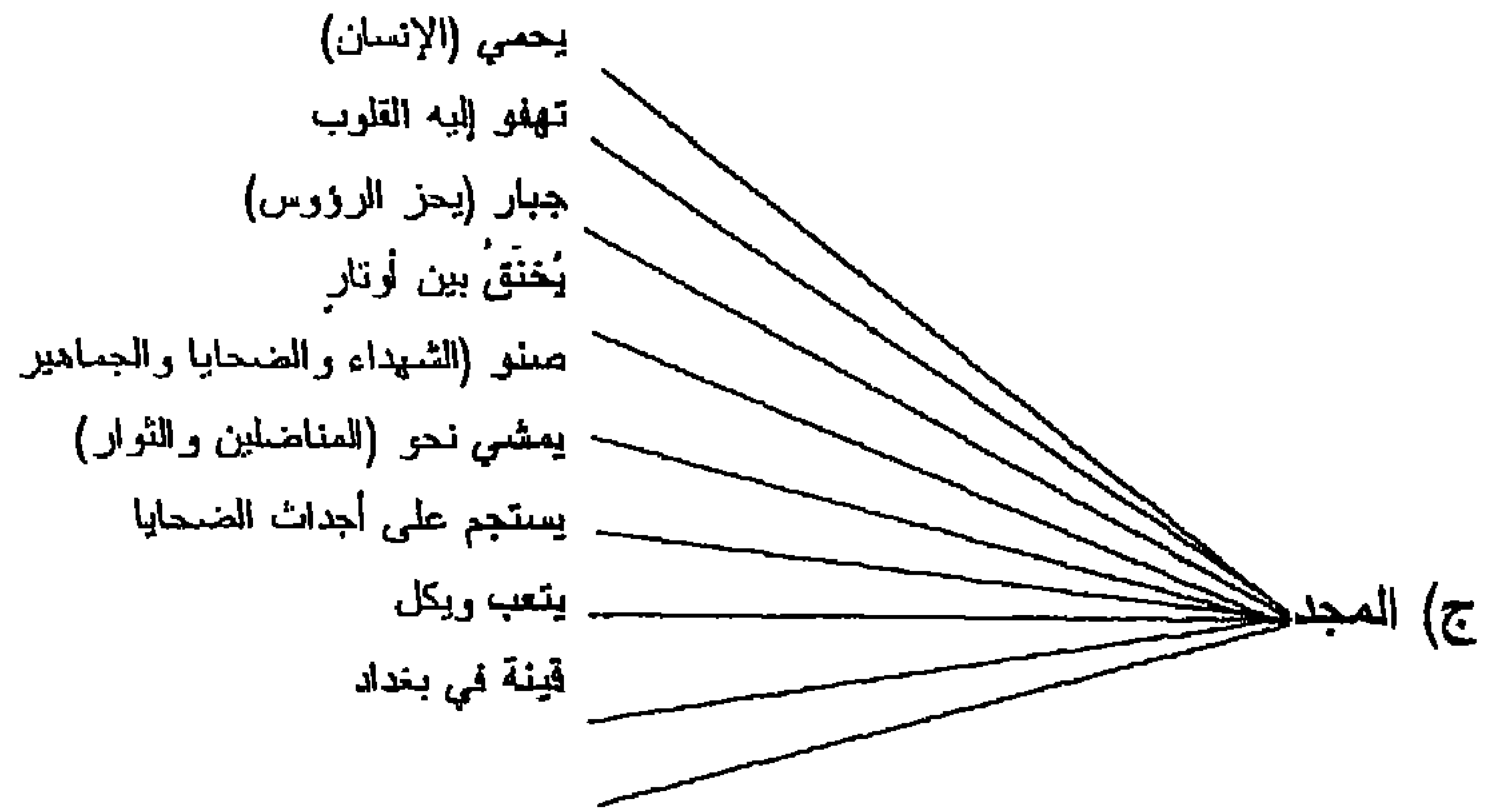
(1) المصدر نفسه 3/ 99.

(2) المصدر نفسه 3/ 149.

(3) المصدر نفسه 3/ 248.



ب) الجهل
يمشي بأصلاب الجوع، يهزها
غزا أرض الرافدين
رأس المصائب
(يظلم الشعوب وأهلها)
له قادة في الشرق



ج) المجد
يحمي (الإنسان)
تهفو إليه القلوب
جبار (يحز الرؤوس)
يُخنَقُ بين أوتارٍ
صنو (الشهداء والضحايا والجماهير
يمشي نحو (المناضلين والثوار)
يستجم على أجداث الضحايا
يتعب ويكل
قينة في بغداد

إن إخراج مفردات (الجوع) و(الجهل) و(الجد) من مجالها (المعنوي) إلى المجال (الحسي) وتحريرها من معانيها المألوفة، المرتبطة بالواقع (العالم الموضوعي)، قد منحها طابع الصورة التجسيدية، إذ اخذت في تشكلها نمطاً جديداً من التصوير والقيم الدلالية، وهو ما سنكشفه لاحقاً.

كما إن الفعل الإبداعي في تجسيد صورة (الجوع) و(الجهل) و(الجد) يكمن في سلسلة المستندات الفعلية، التي تحمل في مجملها صفات الكائن الحي، وهو يشكل جوهر التجسيد في الصور، ذلك إن استعارة الأفعال (ينهش، ينشب، يضر، يرصد، أو منتظر) قد أخرج (الجوع) من صورته الحقيقية المألوفة، المرتبطة بمعنى الفقر أو الفاقة إلى صورة جديدة لها قيمها وعلاقاتها الخاصة، وهي صورة (الوحش المفترس) الذي ينهش لحم الحيوانات وينشب نابه، أو يضر غيره من الكائنات، كما حمل صورة (الإنسان) الكائن البشري تارة أخرى.

ونرى الأفعال والأسماء مثل (يمشي، غزا، رأس المصائب، ظالم للشعوب، وله قادة في الشرق) قد خلعت على الجهل صفات إنسانية، فغدا (الجهل) في منظور الشاعر عدواً يجب محاربته، كونه صار الفتيل الأكثر اشتعالاً في هشيم المحن والأزمات، ولا يمكن تجاوزه إلا بالعلم والوعي التحرري.

وحملت صورة (الجد) خصائص (البطل الثائر) والمناضل الغيور على وطنه وهو بذلك يحمل صورة (الشاعر) في تعامله مع الآخر، ويعبر عن رؤيته وتجربته الشعورية، فاكتسب صفات الرجولة، والبطولة والتضحية والفداء.

إن التحول الذي أحدثه الشاعر عبر الاستبدال الاستعاري والتجسيد الذي يرادف بين المختلفات أو التقريب بين المتباعدات، قد هيأ الصورة للدخول في نسق الحيوانات المفترسة أو في نسق الإنسان، وهي عوالم لها طبيعتها الخاصة وقيمها المتجاوزة. ومن ثمَّ فإن اكتساب هذه المعنويات قيم الإنسان والحيوان يجسد القيم الإيحائية في التصوير الاستعاري، ويترك في مساحتها ملامح من رؤية الإنسان وفعله على الطبيعة والواقع، بما يحقق للصورة التجسيدية من التباين إلى التآلف وهي الغاية الجمالية والإبداعية، التي تشكل جوهر الصور.

واستناداً إلى هذه المعطيات، فإن جماليات الصورة التجسيدية تكمن في قدرتها على تحرير المعنى من أسر الجملة، ليسيح في أفق الصورة التي تتشكل بعيداً عن الواقع وصفاته. كما إن عبورها منطقة الواقع، يدخلها في أفق ترميزي، على نحو يجعل هذه العناصر رموزاً وأدوات فنية للتعبير عن الموقف الفكري، خصوصاً عندما يتعلق الأمر بقضية مصيرية، مثل قضية الوطن، والانتماء، لاسيما حين تتعرض الأوطان لانتهاك الحريات ونهب الثروات، وهو ما كان يتراءى أمام الشاعر في أرض الرافدين، وطنه (العراق).

3- التصوير الكنائي:

يعتمد الشاعر في رسم الصورة الكنائية على ما توفره (الكناية) في مساحة النص الشعري من أدوات تعبيرية وما تقوم عليه من علاقات جامعة بين عناصرها، بوصفها صورة بلاغية لها أبعادها وسماتها الخاصة.

وينطلق الفكر البلاغي في دراسة (الكناية) والكشف عن أبعادها وجمالياتها الأسلوبية من بنيتها اللغوية، على أساس أنها بنية محايدة، تنمو في منطقة وسطى بين الحقيقة والمجاز[1]. أي أن المعنى الحقيقي والمجازي مطروحان في سياق التعبير الكنائي، وقابلان للقصدية، سواءً أكانت علاقة اللزوم هنا، عرفية أم عقلية.

وهذا التجاذب لا يقتضي غلبة طرف على الآخر، حتى تحافظ بنية الكناية على حقيقتها المعرفية للحقيقة والمجاز، إذ لا يمكن الميل بها نحو دائرة الحقيقة، لتستقل بها؛ لأن الصياغة لم تنتج معناها فحسب، بل أنتجت لازماً مرافقاً لها، كما لا يمكن أن تستقل بها دائرة المجاز، لعدم وجود القرينة المانعة من إرادة المعنى الأصلي[2].

ومعنى هذا أن الكناية بنية ثنائية ترتبط في إنتاجها بدلالة عقلية هي الدلالة اللزومية أو دلالة لازم المعنى، ويطلق عليها المعنى البعيد.

وتتولد دلالة الكناية من خلال الانتقال بين اللازم والملزوم، فإذا كانت الاستعارة تتجلى في الانتقال من الملزوم الحرفي إلى اللازم المجازي، فإن الكناية تتجلى في الانتقال من اللازم المجازي إلى الملزوم الحرفي، كما في قولهم: محمد طويل النجاد أو إمرأة نؤوم الضحى، فطول النجاد لازم ورادف لطول القامة الذي هو الملزوم الحقيقي (المباشر) وكذلك نؤوم الضحى إذا كانت المرأة مترفة مخدومة لها من يكفيها وهو الملزوم الحرفي.

أولاً: مفهوم الكناية وأبعادها الدلالية:

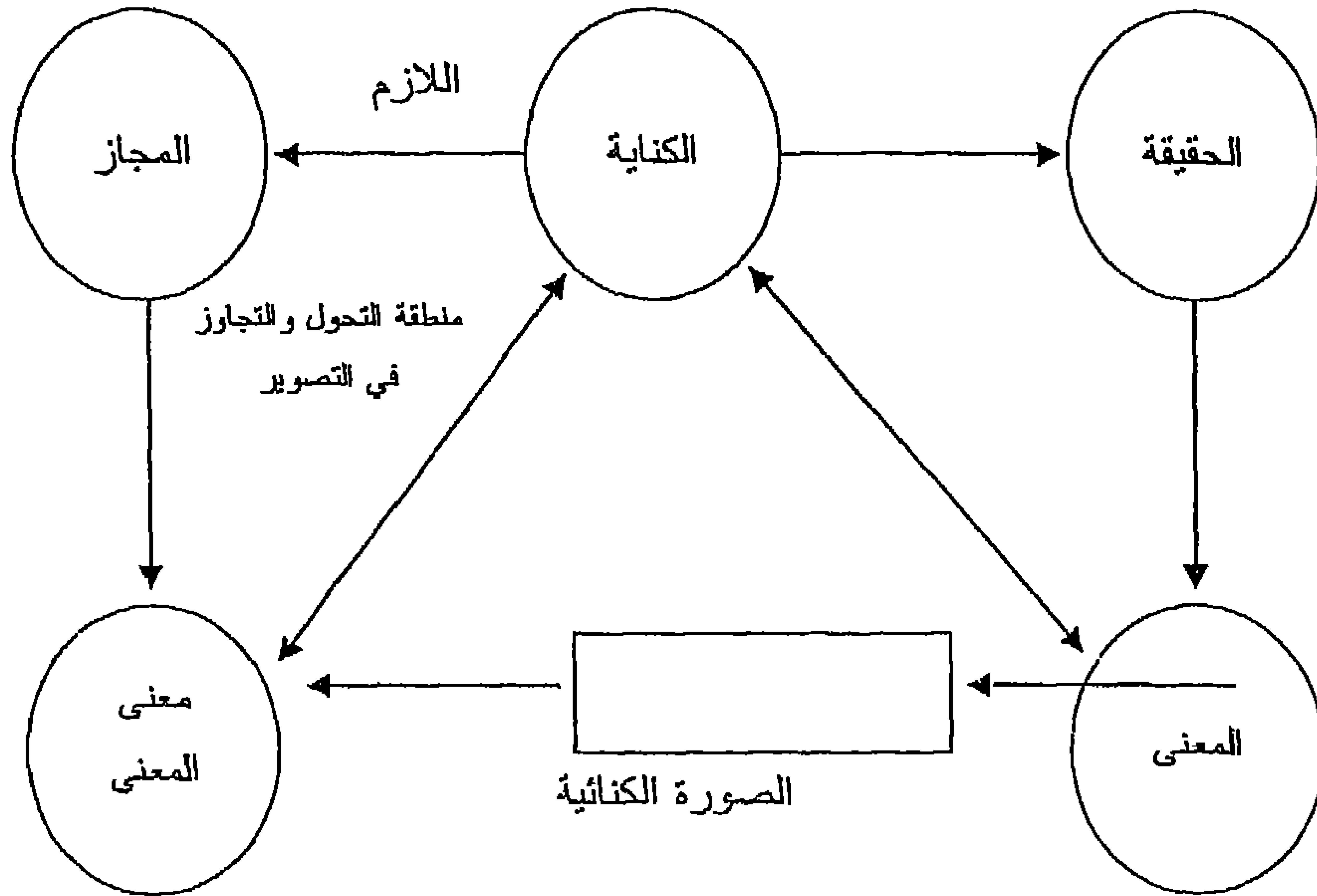
إن قيام (الكناية) على قاعدة (التلازم) ومراوحتها بين (اللازم) و(الملزوم) يؤسس في بنيتها لبعدين فنيين:

- سطحي، مرتبط بالدلالة المباشرة ← الملزوم المعنى الحقيقي.

- عميق، ويرتبط بالدلالة الإيحائية ← اللازم المعنى المجازي.

(1) ينظر: البلاغة العربية قراءة أخرى – د. محمد عبدالمطلب، ص186.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص187.



ويفضي بنا هذا التصور - الذي توضحه الترسيمة - إلى رؤية الإمام عبدالقاهر الجرجاني لمفهوم (الكناية) وأبعادها، إذ يقول: "والمراد بالكناية ههنا أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه ويجعله دليلاً عليه، مثال ذلك قولهم: (هو طويل النجاد) يريدون طويل القامة (وكثير رماد القدر) يعنون كثير القرى، وفي المرأة: (نؤوم الضحى) والمراد أنها مترفة مخدومة لها من يكفيها أمرها"[1].

إن التجاوز الذي يكسب الصورة الكنائية قيمتها التعبيرية، حسب رؤية عبدالقاهر الجرجاني ليس في المعنى الذي تدل عليه وإنما يكمن في (معنى المعنى)، وهو ناتج عن مجاوزة النسق التعبيري للمعنى الظاهر، وهو المراد من التعبير الكنائي، ومناط التأثير في الصورة، وما يسوغ لهذا الحكم حسب الجرجاني "أنك إذا قلت: (هو كثير رماد القدر) أو قلت: (طويل النجاد) أو قلت في المرأة: (نؤوم الضحى) فإنك في جميع ذلك لا تفيد غرضك الذي تعني من مجرد اللفظ، ولكن يدل اللفظ على معناه، الذي يوجبه ظاهره، ثم يعقل السّامع من ذلك المعنى، على سبيل الاستدلال، معنى ثانياً هو غرضك كمعرفتك من كثير رماد القدر أنه مضياف، ومن طويل النجاد أنه طويل القامة، ومن (نؤوم الضحى) في

(1) دلائل الإعجاز - عبدالقاهر الجرجاني، ص52.

المرأة أنها مترفة مخدومة لها من يكفيها من أمرها ... وإذا قد عرفت هذه الجملة فها هنا عبارة مختصرة وهي أن تقول: (المعنى) و(معنى المعنى) تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى، ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر كالذي فسرت لك"[1].

وقد أقر البلاغيون المتأخرون عن الجرجاني رؤيته الثانية المجنحة بـ(المعنى) و(معنى المعنى)، إذ يرى السكاكي أن الكناية تعني "ترك التصريح بذكر الشيء إلى ما يلزمه، لينتقل من المذكور إلى المتروك"[2].

ويقرر ابن الأثير أنها "كل لفظ دال على معنى يجوز حمله على جانبي الحقيقة والمجاز"[3]، ويرى العلوي أنها "اللفظ الدال على معنيين مختلفين حقيقة ومجاز من غير واسطة لا على جهة التصريح"[4].

ثانياً: القيمة الأسلوبية في الصورة الكنائية:

استناداً إلى المعطيات السالفة، فإن ما يميز الصورة الكنائية ويوجب النظر في دلالتها، هو خاصية (التجاوز) التي تنشأ في بنيتها التعبيرية، أثناء عملية الانتقال بين (اللازم) و(الملزوم)، اعتماداً على وسائط تقل أو تكثر حسب المسافة الفاصلة بين الطرفين.

ومعنى ذلك أن (التجاوز) يتحقق بفعل العدول من كلمة إلى أخرى، على أن ذلك لا يمنع من إرادة المعنى الأصلي، ولا يعني العدول الاستغناء التام عن الكلمة التي عُدِلَ عنها، بل يظل معناها ماثلاً في التعبير الكنائي؛ لأنها تمثل الدليل على المعنى المراد، وعلى هذا المستند بني المعنى البلاغي للكناية، على أساس أنها لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة المعنى الأصلي[5].

وتخضع عملية (التجاوز) في التعبير الكنائي للعلاقة الجامعة بين الطرفين، وهي علاقة (التداعي) التي تُنظم حركة الانتقال بين طرفي الكناية، والتقريب بينهما في سياق التأليف وجمع المتباعدات من العناصر برؤية فنية تعكس جمالية الواقع من خلالها، وبموجب هذا التآلف تتشكل الصورة الكنائية وترتسم أبعادها.

---

(1) المصدر نفسه، ص202.

(2) مفتاح العلوم – السكاكي، ص170.

(3) المثل السائر – ابن الأثير – 3/ 55.

(4) كتاب الطراز ص173.

(5) ينظر: الإيضاح في علوم البلاغة – القزويني 2/ 5/ 158 ، وينظر: تحولات البنية في البلاغة العربية – د. أسامة بحيري، ص235.

وقيام الكناية على آصرة (التداعي) أو (المجاورة) يؤسس في بنية الصورة لثنائية (الحضور) و(الغياب)، أو (السطحي) و(العميق)، وتبرز أهميتها من كونها تمثل مدخلاً لاستكشاف الدلالات، ومنطلقاً في الحكم على القيم التي تتلفع بها الصورة الكنائية.

ويكتمل تنظيرنا حول (الكناية) بالإشارة إلى عنصر (الوسائط) وهي مجموعة الدوال المتولدة عن المعنى السطحي المباشر، وتعد قواعد إنتاج الدلالة الأسلوبية في بنية الكناية. وتترابط في هذه (الوسائط) سلسلة من المعاني والقيم الناهضة بعلاقة (التداعي) التي تربط بين طرفي الصورة الكنائية.

وتكتسب (الوسائط) خصوصيتها في التعبير الكنائي، من ارتباطها باللزوم العرفي، وهو ما بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي من تلازم وارتباط في العرف الاجتماعي، إذ تتضمن القيم الفكرية والاجتماعية والسلوك الصادر عنها، بعلاقات عرفية مشتركة بين الفرد والمجتمع، أو بين المؤلف والمتلقي، من حيث الزمان والمكان والأعراف الاجتماعية كان ذلك أدعى إلى وضوح علاقات الارتباط العرفية، مما يؤدي إلى فهم المتلقي المعنى العام[1].

(1) ينظر: تحولات البنية في البلاغة العربية – د. أسامة بحيري ص241، وينظر: جماليات الأسلوب – د. فايز الداية، ص143.

ويمكن إجلاء هذه العلاقات من خلال هذه الترسيمة:

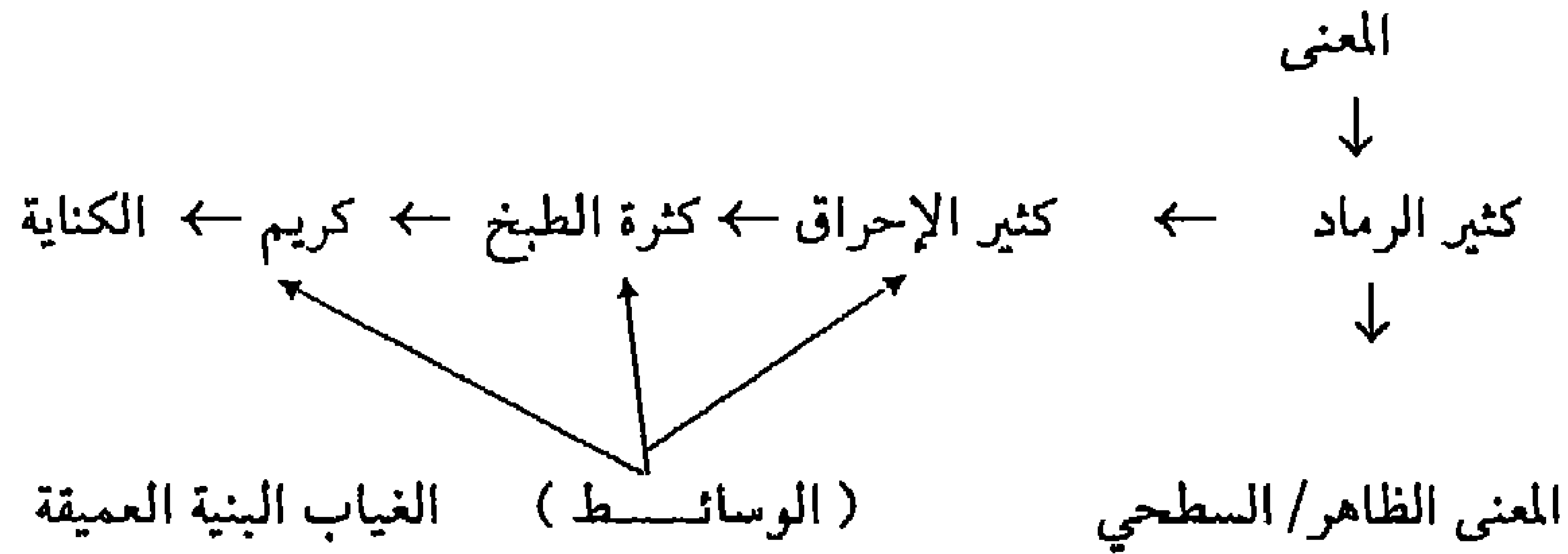
المعنى	الوسائط	معنى المعنى
حضور	المتلقي	غيـــاب
البنية السطحية		البنية العميقة

1) امرأة نؤم الضحى:

المعنى السطحي   الوسيط   معنى المعنى

امرأة نؤوم الضحى ← امرأة مخدومة ← مترفة ← كناية

2) رجل كثير رماد القدر:



وتبرز علاقة (التداعي) أو المجاورة في الصورة الكنائية، من خلال الإدراك العميق لسياق القصيدة، مما يبرز دور اللغة والثقافة في تجسيد هذه العلاقة، ويمكن استبصارها في قول المتنبي:

ومـــن في كفـــه مـــنهم قنـــاة   كمـــن في كفـــه مـــنهم خـــضاب[1]

وقول عمر بن أبي ربيعة:

بعيـــدة مهـــوى القـــرط إمّـــا لنوفـــلٍ   أبوهـــا، وإمـــا عبـــد شمـــسٍ وهاشـــم[2]

(1) العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، ص400.

(2) شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة، تحقيق/ محمد محي الدين عبدالحميد، دار الأندلس، ط2، 1403هـ-1983م، ص208.

فالعلاقة بين (الرجل) و(القناة)، مبنية على التلازم بين (الشجاعة) و(السيف) أو (الرمح)، الذي يرتبط بالرجال، ومن ثم فإن غياب صورة (الرجل) وحضور الصفة أبلغ في التصوير من حضور الموصوف. وتنطبق الحال على (المرأة) و(الخضاب) إذ تجمع بينهما علاقة (التداعي) وحالة التلازم، باعتبار أن (الخضاب) صفة لازمة للمرأة، والأمر نفسه يجري على عبارة (بعيدة مهوى القرط) وهي كناية عن طول عنق المرأة وقامتها، لارتباط موضع القرط من طول العنق، فكل لفظ يتداعى ليترك مكانه للآخر.

- ومن في كفه منهم قناة ← الرجل ← القوة ← الشجاعة
- كمن في كفه منهم خضاب ← المرأة ← الزينة ← الجمال
- بعيدة مهوى القرط ← طويلة العنق ← طويلة القامة ← الجمال

ومن هذا المنطلق، لابد لإدراك الصورة الكنائية من تأمل عميق لسياق القصيدة، مما يبرز علاقة اللغة بالثقافة، التي تتضمن القيم الفكرية والاجتماعية والسلوك الصادر عنها، وهذا بالطبع يسهل لدى معاصري صاحب النص، إلاّ أن الأمر يختلف لدى الآخرين في العصور التالية وأصحاب الثقافات المختلفة[1].

وإذ يكتمل البعد التنظيري لمفهوم (الصورة الكنائية) وأبعادها؛ فإنها ترتسم في شعر الجواهري وفق المعطيات السابقة، بيد أنها تأخذ منحى رمزياً، يكتسب أبعاداً ذهنية مجردة وأسطورية، وتكتسي غلائل جديدة، تجمع بين الرؤية والفن في إطار المعرفة الجمالية للأشياء ومن ثم فإنها تأخذ بعداً عميقاً لدى الجواهري، برؤية يتعالق فيها الشعري بالفكري، على نحو يغدو جمالها فيضاً داخلياً، نابعاً من كونها تعكس الموقف الشعوري والنفسي للشاعر.

وللوقوف على هذا النمط من التصوير البلاغي، والكشف عن خصائصه الأسلوبية في شعر الجواهري، فإن ثمة ملمحين أساسيين تدور حولهما الصور الكنائية لدى الشاعر، وهما:

1- الوصفي.
2- الرمزي.

---

(1) جماليات الأسلوب، فايز الداية، ص43.

1- الصورة الوصفية الكنائية:

المقصود بالوصف في التصوير الكنائي، كل ما يرتبط بالقيم والمبادئ المعنوية مثل الشجاعة والحرية والثورة والكرم والفقر والجوع والمجد والجهل والوعي والعلم وغيرها، وليس الوصف (النحوي) المتصل بالنعت، كما يدخل في الوصف مظهران آخران وهما: الموصوف سواءً كان مظهراً حسياً، مادياً أم معنوياً تجريدياً، مثل الرجل أو المرأة أو ما شابه ذلك من ماديات الواقع، كأن يكون الموصوف بحراً أو نهراً أو عنصراً من عناصر الطبيعة، ثم وصف (النسبة) وهي عملية إسناد أمر لآخر ويثبت بطريقتين:

الأولى: إثبات الصفة لغير الموصوف (أي متعلق به).

الثانية: نفي الصفة عن الموصوف.

وتسمى الكناية الإسنادية مثل قولهم: "مثلك لا يبخل ، والمؤمن لا يعطي الذلة"[1].

ويبدو أن هذا النمط من التصوير الكنائي، يمثل ظاهرة بارزة ومهيمنة في شعر الجواهري، إذ يتداخل مع كثير من الصور التشبيهية والاستعارية، بوصفها تحمل مدلولاً كنائياً إلى جانب دلالاتها المرتبطة بعلاقة المشابهة.

ويأخذ كل مظهر من هذه المظاهر الثلاثة، مستوى مستقلاً في رسم الصورة الكنائية، إذ يمثل كل واحد منها مدخلاً في التعبير الكنائي له أبعاده ودلالاته، فقد تنشأ الصورة كناية عن صفة، من الصفات المعنوية أو المحسوسة، وقد ترتسم بموجب حضور الموصوف، كما تتشكل صورة أخرى كناية عن نسبة تستند إلى الصفة أو الموصوف، تبعاً لمعطيات الواقع، وتجربته الشعورية.

(1) ينظر: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، ص500، 506، 509.

ومن نماذج هذا التوظيف قول الجواهري:

ومشارفٍ! نسج الهلال ثيابه	ألبسته ثوب الحياة مجاذبا
ومكابدٍ كرْبَ الممات شركتهُ	- إذ لم تُجِدْ منجىً - عناءً كاربا
ومحشرجٍ وقف الحِمامُ ببابهِ	فدفعته عنه فزُحزحَ خائبا(1)

وفي هذا الأنموذج تبرز الصورة الكنائية في سياق الوصف، إذ ينهض (الموصوف) بتشكيل الصورة، وتتحدد بموجبه أبعادها وعلاقاتها، تبعاً لمقتضيات الحال والمقال، إذ تتجلى صورة (الموصوف) في هذه الأبيات من خلال الصيغ الآتية:

(أ)		(ب)
ـ ومشارف نسج الهلاك ثيابه	←	ألبسته ثوب الحياة
ـ ومكابدٍ كرْب الممات شركته	←	لم تجد منجىً
ـ ومحشرج وقف الحمام ببابه	←	دفعته عنه

وتأخذ صورة (الموصوف) طرفي الصورة الكنائية السابقة، حين ترتسم في الطرف الأول صورة (الإنسان) العراقي، وهو يكابد عناء الحياة، وترتسم في الطرف الآخر صورة (هاشم الوتري) الطبيب المنقذ الذي لامس هموم هذا الإنسان ولم يدخر جهداً في معالجة أوضاع الناس وتقديم العون والمساعدة، فيما يملكه سواءً كان مالاً أم دواءً.

كما تنهض (الصفة) بتشكيل الصورة الكنائية أيضاً، بأبعاد ودلالات قيمية، تعبر عن قيمة معينة أو تعكس موقفاً شعورياً له ضلع في وعي الشاعر ورؤيته النفسية، فهو يصف الزعامات بقوله:

الضاحكين بنصف السِّنِّ كاشرةً	وينطف النصفُ مطوياً على دَخلِ
يستأسدون إذا مُدَّ العنانُ لهم	فإن يُشدَّ تردّوا بِزَّةَ الحَمَلِ(2)

ويومئ الشاعر في هذا التعبير الكنائي إلى قيم سالبة هي: (المكر) و(الخداع) و(الجبن)، وهي مركز الإنتاج الدلالي والشعوري في هذه الصورة، ذلك أن (الضحك) بنصف السِّن، يعبر عن المكر والخديعة، واقترانها بلفظة (كاشرةً) يجسد المعنى الكنائي، أبعاد القصيدة بعبارة (ينطف النصف على

(1) الديوان 3/ 247.

(2) المصدر نفسه: 5/ 295. النصف الشيء: فسد. الدَّخل: الفساد والعيب والريبة.

دخل) كما إن الفعل (يستأسدون) يدل على سخرية الشاعر من هذه الزعامات الجوفاء، التي لم تفقه سوى (البغي) وممارسة (الاستبداد) على شعوبها.

كما إن نسبة (الصفة) إلى (الموصوف) وإسنادها إليه، يمثل نمطاً آخر من الصورة الكنائية الوصفية، ومثالها قوله في تأبين شيخ الشريعة:

سلام على النعشِ الخفيفِ فقد ثوت ثقالُ المعالي عنده وأواصره[1]

إذ ينسب صفة (التواضع) إلى (المرثي)، ليختص بها دون غيره، والتصاقه بالجماهير مع أن ما يحمله من العلم والحلم، تنوء عن حمله السلاطين والحكام.

كما تتضافر هذه المظاهر الثلاثة، مجتمعة، لتشكيل صورة كنائية كبرى، تهيمن أحياناً على المسار الدلالي لقصيدة كاملة كما هي الحال في قصيدة الجواهري (في السجن) التي تعد واحدة من القصائد التي تهيمن عليها الصور الكنائية، وتتوزع في مساحتها من البداية إلى النهاية، ومنها قوله:

إن كنت تحسُدُ من يحوط البابَ منه حارسان
فلديك حراسٌ كأنك منهمُ في معمعان
وموكلون بما تُصرِّف في الدقائق والثواني

أسكنت داراً مالها في الصيِّت والعظموت ثاني
ما إن يباحُ دخولها إلاّ لذي خطرٍ وشانِ
دار يشيرُ لها صديـق أو عدو بالبنانِ
أهوى عليها ألف باكٍ وادّعاها ألف باني
وقِّيتَ فيها رُغمَ أنفِك من خبيثات الدنانِ
وحُفظتَ فيها من غرور المال أو سِحرِ الحسانِ
حجبُوك عن لحظِ العيونِ تأنقاً لك في الصيانِ
مثل المعيديِّ السّماعُ به أحبُّ من العيانِ
وعلام تحسدُ من تلهّى بالمثالث والمثاني
أوليس خشخشةُ الحديد ألذُّ من عزف القيانِ
يشدو بها من أجل لهوك ألفُ مكروبٍ وعاني

(1) الديوان 1/ 54.

أوزان شـــــعركِ بعـــــــضُ أوزان حوتهـــــــا بـــــــاتزانِ[1]

يبرز النسق الكنائي في هذه القصيدة من خلال مجموعة الصفات الكنائية المتلازمة، التي تنهض مجتمعة، لتصوير (الواقع) برؤية فنية وجمالية، وترتكز على (الموصوف) في سياق التشكل الوصفي، مع ظهور ملامح كنائية في تصوير بعض الصفات المتعلقة بالموصوف.

ويبدو أن التعالق الكنائي لمعطيات الصورة الكنائية في هذه القصيدة، يعد وليد موقف نفسي وثقافي معين وتعبير عن موقف مخالف بطريقة غير مباشرة، يعتمد فيها الشاعر على المفارقة التصويرية، بما ينسجم ورؤيته الإبداعية المجاوزة للأنساق السائدة في الصورة الشعرية، إذ نلحظ فيما هو قادم من صور، اعتمادها على الجمع بين المتناقضات، وهو أسلوب يعد من أهم عناصر الأداء إيقاداً للتوهج الشعوري والعاطفي في الكلمات[2].

1- الكناية عن (موصوف):

ويجري النسق الكنائي في القصيدة تبعاً لحركة (الموصوف) الذي يأخذ ثلاث صور كنائية، كما هو ماثل فيها، وهي:

أولاً: صورة (السجان): وتدل عليه العبارة الآتية:

- يحوط الباب منه حارسان.

ثانياً: صورة (الشاعر): وترتسم شخصيته في سياق القرائن الآتية:

- لديه حراس من حوله.
- الحراس موكلون بمراقبته باستمرار دون غفلة.
- يسكن داراً لا مثيل لها (السجن).
- أنه خطير وذو شأن، لأن هذه الدار لا يسكنها إلا هذه الشخصيات.
- أوزان شعرك بعض أوزانٍ من بناء الدار.

ثالثاً: صورة (الدار/ السجن):

- ليس لها مثيل.
- لا يسكنها إلاّ ذووا الاعتبارات.
- تهوى إليها الأفئدة باكية.

(1) المصدر نفسه 2/ 295.

(2) ينظر: لغة الشعر العراقي المعاصر – د. عمران الكبيسي – وكالة المطبوعات– الكويت– 1982م– ط1، ص200.

- بناها الكثير من الناس.
- تحفظ المسجون من غرور المال وفتنة النساء.
- ليست داراً للترفيه وشرب الخمر.

2 - الكناية عن صفة:

ويمكن تلمسها في قوله:

(ليس خشخشة الحديد ألذ من عزف القيان).

إن خصائص (الموصوف) التي عبرت عنها صور (السجان) و(الشاعر) و(السجن) وارتباط الأخير بالصفة المسندة إليه، يعكس العمق النفسي الذي بني عليه معمار القصيدة، وتشكلت بموجبه هذه الصورة الكنائية.

والنظر في البناء الشكلي للقصيدة يمنحنا حالة من التأمل العميق في هذه العناصر، إذ تستوجب استبطائها وسبر أغوارها.

يتوزع هذه القصيدة أربع صور كنائية، يتناسخ بعضها من بعض، على نحو يجعل كل واحدة منها آخذاً طرفاً معيناً، من زواياها، وتأخذ صورة (الموصوف) طابعاً حضورياً مكثفاً، يعكس عمق الرؤية وجماليات التصوير الشعري وهي:

الأولى: صورة (السّجان):

وأول ما يطالعنا في القصيدة هو قوله:

- إن كنت تحسُد من يحوط الباب منه حارسان
- وعلام تحسد من تلهّى بالمثالث والمثاني

ويعتمد الشاعر في رسم هذه الصورة على المفردات (تحسد) و(يحوط) و(حارسان)، بوصفها تمثل أطراف التعبير في الصورة الكنائية، والتعبير كناية عن (موصوف) له خصوصية في الرؤية ويستحق النظر في أبعاده، ذلك لأنه (محسود) ثم لكونه يقف خارج السجن، كما إنه يتمتع بالحراسة، على نحو يومئ بدلالة تؤكد أنه شخصية ذات شأن في السلطة.

فما دام محسوداً، ويتمتع بالحراسة؛ فمن اليقين أنه مرموق وله يد في الحكم، فقد يحمل صورة (السجان) أو (المسؤول عن الأمن) أو يتبوأ موقعاً أرفع من هذه المناصب.

المستوى ــ (الموصوف) ــ محسود ــ يقف في الباب ــ يحوطه حارسان ــ ق1

↓ ↓

حضور ــ (مسؤول) ← يأمر وينهي ــ حماية من البطش ــ ق2

↓ ↓

غياب ـ (السجان) ← مكروه ← طاغية ← خائف ـ ق3 ـ (معنى المعنى)

الثانية: صورة (الشاعر):

وتبرز هذه الصورة من خلال القرائن اللغوية الآتية:

- لديك حراس كثر.
- موكلون بما تصرف في الدقائق والثواني.
- أسكنت داراً، لها صيت، ولا يباح دخولها إلاّ لذي خطر وشان.
- أوزان شعرك بعض أوزانٍ، حوتها باتزان.

الثالثة: صورة (الدار/ السِّجن):

وتقوم على العناصر اللغوية الآتية:

- أسكنت داراً.
- دار لا مثيل لها.
- لا يباح خولها إلاّ لذي خطر وشان.
- هذه الدار حديث الأعداء والأصدقاء.
- بكى منها ساكنوها.
- لا يباح فيها شرب الخمور.
- تعصم ساكنيها من فتنة المال وفتنة النساء.
- دار يسمعها الناس لكن لا يرونها.

الرابعة: رسم (الصفات):

- خبيئات الدّنان.
- غرور المال.
- سحر الحسان.
- لحظ العيون.
- خشخشة الحديد ألذّ من عشرف القيان.
- يشدو بها من أجل لهوك ألف مكروب وعاني.

إن التأمل في العلاقات اللغوية التي انعقدت بموجبها الصور الكنائية الأربع، يعكس حالة (الوصف) وقيمة (التداعي) في تشكيلها، إذ يأخذ سمت المتتابعات في ترابطها أسلوباً يتجاوز المألوف من الأساليب، ذلك أن استحضار صورة (الموصوف) أو رسم (الصفات) الكنائية، في القصيدة،

يتطلب قدراً من الفهم لمعطيات الواقع وقيم العرف الاجتماعي، إذ تستند الصورة الكنائية في هذا السياق إلى مجموعة متضافرة من القرائن اللغوية والعلاقات الاجتماعية، بمعنى أن إدراك أبعاد الصور يحتكم إلى ثقافة المتلقي وذوقه الجمالي.

وفي ضوء العرف الاجتماعي، يمكننا الكشف عن أسرارها، وبيان أبعادها وحدودها المعرفية والجمالية.

ذلك أن استهلال القصيدة بالحديث عن (الذات) ومحاولة رسم صورة (الموصوف) في شخصية (الحاكم) المرتبط بالسلطة، كان باعثاً لانثيال الصور الثلاث الأخرى، وتداعت في صياغتها مجموعة القيم والعلاقات اللغوية والاجتماعية، فارتبط الشعري بالفكري، لترتسم الصورة الكنائية بأبهى صورة.

ويبدو أن وصف (السّجان) بحسب القرائن، قد مثل باعثاً لدى الشاعر، لإبراز (الموصوف) بصورة تتجاوز معطيات الواقع والعرف الاجتماعي، وهو ما يلفت الانتباه ويثير الرغبة، فقد بدا (الموصوف/ الشاعر) في الصورة الثانية، أكثر أهمية وأعظم شأواً من (الموصوف) في الصورة الأولى، حين قدم صورته، وهو في (دار) لا مثيل لها، ويحيط به الحراس، ولا يفارقونه، كما لا يغفلون عنه طرفة عين، فارتسمت صورة (الموصوف/ الشاعر) بطابع كنائي يكتسب بموجبها صورة مثالية وقيمة عظيمة في العرف الاجتماعي، والدلالة المباشرة في مساحة الصورة، غير أن هذا الوصف، يمثل مفارقة تصويرية، ويكشف عنه المستوى العميق في الصورة، إذ أن وجود الحراس حوله، ليس للخوف عليه، وإنما لملاحقة خطواته، وتقويض حركته، درءاً من إحداث أي أمر فيه تهديد للسلطة أو محاولة الهرب من السجن، ثم إن تصوير (الدار) بهذا الوصف، بأن لا مثيل لها يشير في المستوى السطحي للمفردات، إلى توافر صفات معمارية حديثة، وخصوصية لا تتوافر في ديار المجتمع، وهي رؤية مغايرة أيضاً تعكس الموقف الشعوري الذي يعيشه الشاعر، ويكشف المعاناة التي تسكن دواخله، ثم إن وصف (الدار) والمقصود بها (السجن)، قد أسهم في توليد صورة أخرى حملتها صورة (الدار) التي بدت أشبه بالقصور التي لا يسكنها إلاّ الملوك والرؤساء أو على الأقل من كان ذا شأن وأنها دار طاهرة ومساحة مكانية لبناء القيم والمبادئ الإيجابية، يجسد أيضاً التجاوز الإبداعي في رسم الصورة الكنائية، ويدخل ضمن النسيج المتجاوز الذي ارتسمت بخيوطه الصور السابقة. ومن جهة أخرى، تأخذ (الصفات) حيزاً محدوداً في مساحة القصيدة، إذ تتراءى في ملمح جزئي، مدعم لصورة (الموصوف)، وإبراز خصائصه وألمعها يتجلى في الصيغ الثلاث وهي:

1- غرور المال ← يشتري الذمم ← يفسد القيم – سلب

2- فتنة النساء ← انتهاك الحرمات ← غياب الأخلاق – سلب

3- خشخشة الحديد ← صوت القيود والسلال ← القهر والاضطهاد – سلب

غير أن ارتباط هذه الصفات، بما أفضت إليه الوسائط، يمنح (الصفة) دوراً جوهرياً في الصورة الكنائية، إذ تسهم في تعميق فاعلية الصور الأخرى، وتكتسب هذه الصور خصوصيتها بوصفها البؤرة التي تنبثق منها رؤية الشاعر، ذلك أن ما ينشده من كل الصور الكنائية المرتبطة بالموصوف، هو جذب المتلقي نحو هذه القيم، على نحو يجعلها تختزل دلالة التصوير الكنائي، لاسيما صور (خشخشة الحديد)، التي ترصد الموقف الشعوري لدى الشاعر في علاقته بالآخر، وعلاقته بالقيم السالبة.

ومن هذه (الصفات) تتحدد رؤية الشاعر لثنائية (السلب) و(الإيجاب) التي ارتسمت في وعيه، وتشكلت خطوطها داخل السجن وخارجه، إذ بدا (السجن) بقيوده وحراسه المكان القيمي المنفتح على الروح، وبات (خارج السجن)، حيث يسكن (السّجان) وزبانيته، مكاناً منغلقاً تسوده العتمة والغرور وفحش النساء. ومن ثمّ فإن ما تفضي إليه هذه العلاقات والوسائط؛ يشف عن حالة الصراع التي يعيشها (الذات) بين ما يعتمل في وعي الشاعر من قيم موجبة وما يتراءى من قيم سالبة في مساحة الواقع.

وتأخذ الصورة الكنائية لدى الجواهري مستوى أعمق في الرؤية، لاسيما حينما ترتبط بثنائية (الأنا) و(الآخر)، إذ تتجاوز الرؤية التشكيلية، كحلية تزيينية تطرز بها القصائد إلى كيان نصي وهوية تتشكل بموجبها القيم والمبادئ، يتعالق فيها الشعري بالفكري لإنتاج الدلالات وخلق الإيحائية في معمار القصيدة الشعرية.

والمتأمل فيما هو قادم من نماذج وأشكال الصورة الكنائية في القصيدة الجواهرية، يدرك الرؤية المتجاوزة في طريقة الرسم والتصوير، تبعاً لحالة التداعي بين (الصفة) و(الموصوف) أو (المكنى عنه) و(المكنى به) حيث تتكثف في بنية الكنايات، التحولات والأنساق التجاوزية التي تفلح في أن تجعل من القصيدة الواحدة أو النص الشعري لدى الجواهري، معادلاً فنياً وبؤرة تنفيسية، تمنح (الأنا) قدرة على كشف قيم (الآخر/ الحاكم) أو السلطة، وخلق فضاءات ملبدة من ممارساته السالبة.

والتركيز على هذه الثنائية، أعني (الأنا) و(الآخر)، يمنح (الصفات) حضوراً مهيمناً في قصائد الجواهري، وتغدو (الصفة) النواة الأكثر فاعلية في نسغ التصوير الكنائي. ويمكننا تلمسها في سياق الشواهد الآتية:

2- صفات الآخر (الحاكم/ السلطة):

1 - الترف والنعيم:

- ويصبصون لمدقع ويَمسُّهم ... ضَرٌّ إذا مسّ التراب حذاءُ[1]

- جانبت مزلقة الطغاةِ وإنها ... بالورد تفرشُ والنُّضارِ تنارُ[2]

- واستفرش الشعب الثرى ... ودروبهم مملوءةٌ بنشارة الأزهارِ[3]

- وكسوا كلبهم الخزٌّ ومن ... حولهم يلتحفُ الجمعُ العراءَ[4]

- وما لمستحنثٍ وغدٍ وسادته ... ريشُ النَّعام من الدهناءْ مجلوب[5]

2 - الغرور:

- ومتنفخون أوداجاً غروراً ... يكاد بهم يؤول إلى اختناقِ
يسومون الجموع كما تعاطى ... صيارفة بمتجَّر السوراقِ[6]

- كم يُرى منفوخةً أوداجُهُ ... من نعاجٍ هُزِلَتْ ذئبٌ سمينْ[7]

3 – الجبن:

- وهم يزمُّون الحقائب خشيةً ... من فجأةِ الأقدارِ كالنزلاءِ[8]

- حتى إذا حميَ الوطيس ... عموا بساحته وصمّوا

---

(1) الديوان: 3/ 274.
(2) المصدر نفسه: 3/ 279
(3) المصدر نفسه: 3/ 55
(4) المصدر نفسه: 2/ 367
(5) المصدر نفسه: 3/ 382
(6) المصدر نفسه: 1/ 347
(7) المصدر نفسه: 1/ 214
(8) المصدر نفسه: 4/ 36

وتنــــــــاذروا فمــــــــضاربٌ تُطْــــوى وأحقيـــــةٌ تُـــزَمُّ[1]

- ردّ المــصيبةَ بالمنـــديل مفتخـــراً مثـل الـصبايا بـأن الجفـن قـد دمعـا[2]

4 – الـذل:

- يتهــافتون علــى مــواطئ أرجـــلٍ يــومي لهـــم بكعوبهـــا ويـــشار[3]

- عُفْـرُ الجبـاهِ علـى الأقـدام شيخُهمُ مــن الـسّبالين بالإيمــاءِ مــسحوبُ[4]

5 – البطش:

- وهـــم يُحـــدُّونَ الأظـــافرَ مـــنهمُ عِلمــاً بيـــومٍ تقلّـــمُ الأظفـــارُ[5]

ثانياً: الرمز الكنائي:

يمثل الرمز أحد الأدوات الفنية التي اعتمدها البلاغيون في رسم الـصورة الكنائيـة، بوصـفه أداة لغوية تحمل وظائف جمالية عندما تسهم في تشكيل تجربة الشاعر، على نحو مؤتلف مـع مكونـات الـنص الفني[6].

وتتوزع هذه الأداة على ضروب من الأشكال اللغوية، فهناك الألفاظ المفردة، التي تعد مركـزاً في الصورة الرمزية (أي في المكان، أو الحادثـة، أو العلاقـات الرابطـة) مـن مثـل: عـنترة، سندباد، حطـين، الرصيف، الدخان (التبغ). وقد يكون تركيباً لغوياً، يأخـذ طـابع التعبير عـن قـصة أو حكايـة، تلـتحم

(1) المصدر نفسه: 5/ 84

(2) المصدر نفسه: 3/ 92

(3) الديوان: 3/ 280.

(4) المصدر نفسه: 3/ 381. العفر: من التراب، كناية عن الذل، والسبالات: الشاربان.

(5) المصدر نفسه: 3/ 284.

(6) جماليات الأسلوب – د. فايز الداية، ص175.

بالظرف الفكري والاجتماعي المعاصر للشاعر[1]، أو يتجلى في مقاطع تبني القصيدة معها، فتظل ملامح الرمز مع كل مقطع أو محور وسنرصد نماذج من شعر الجواهري ما يتناظر وهذه القيم.

ويبدو أن الرمز يعتمد في تشكله على حالة التشابه النفسي والتداعي بين الأشياء، ويغدو بذلك ثمرة يقتطفها الشاعر من خلال إدراكه الحدسي للعلاقات العميقة والخطية بين الظواهر المادية وما يختبئ وراءها من أسرار، ثمَّ يوظف الطاقة الإيحائية المتولدة عن التقاء الأشياء للكشف عن تلك الأسرار[2].

كما يستند إلى العرف الاجتماعي والثقافة السّائدة في الواقع، إذ يجمع بين التفكير الواعي واللاشعور ومخزونه الغامض أحياناً، الذي لا يتكشف مدلوله إلاّ لطائفة، تدرك أبعاده الظاهرة، ولا تستطيع الإلمام بمراميه الباطنة كلها، ومن ثمّ يمكن أن يدخل تحت هذا المستوى الكنائي الأعلام والأساطير والرموز الدينية، والطقوس التي تمارسها الأديان والثقافات المختلفة[3].

وتبعاً لهذا المعطى، فإن المقصود بالرمز هو الشيء الحسي الذي يشير إلى معنوي، لا يقع تحت الحواس، وإنما يقوم على إحساس مخيلة الرامز، بوجود مشابهة بين الشيئين، تكتسب طبيعة معنوية، بفعل أن كثيراً من أشياء الواقع والمجتمع وأيضاً الحضارة، يحيل من طبيعتها إلى المعنوي، نحو: الحمامة رمز السلام، والميزان رمز العدالة، والصليب رمز العذاب، وهكذا.

وإذا كانت الصورة الوصفية الكنائية تستمد دلالتها من روح العصر وتقاليده وقيمه ومقدراته[4]، فإن الصورة الرمزية تستمد قيمها من روح الشاعر ومبادئه، التي يؤمن بها، فهي لصيقة بالموقف الشعوري الذي يعيشه[5].

واعتماداً على هذه المعطيات؛ نجد (الرمز) لدى الجواهري يأخذ حظه من الاستعمال والتشكل، في إطار رسم الصورة الكنائية، مما يعكس اهتمام الشاعر بهذا النمط الفني وتوظيف كل ما من شأنه أن يحقق الفاعلية في الأسلوب الشعري.

وتوظيف الشاعر للرمز، لا يبلغ المستوى الذي يشكل ظاهرة مميزة، كما برز عند بعض الشعراء المعاصرين أمثال السياب والبياتي وأدونيس وغيرهم، حين غدا الرمز لديهم محوراً تدور عليه قصائدهم.

---

(1) ينظر: المرجع نفسه، ص175، 176.

(2) ينظر: التصوير الشعري – د. عدنان حسين قاسم، ص161.

(3) ينظر: تحولات البنية في البلاغة العربية – أسامة بحيري، ص279.

(4) التصوير الشعري – د. عدنان حسين قاسم، ص236.

(5) ينظر: المرجع نفسه، ص236.

لاسيما الرموز الأسطورية، وإنما تتحدد أبعاده في شعر الجواهري تبعاً لمتطلبات التعبير الفني، واللحظة الشعورية المرافقة للخلق الفني.

ومعنى ذلك أن (الرّمز) لا يمثل محوراً تقوم عليه الصور والأفكار، بقدر ما هو أداة يلجأ إليها الشاعر لخدمة الصّورة المركزية في سياق إجلاء الرؤية الشعورية وتجسيد الحدث والموقف الشعوري.

كما إن استدعاء الرمز لدى الجواهري لا يعبر عن رغبة الشاعر في الغموض، إذ يأتي به ليوضح الغموض إذا وجد، فهو لا يفرق في استعمال الرمز ولا يسرف فيه، إلاّ على النحو الذي يؤدي فيه وظيفته الدلالية في التعبير عن المعنى وإيضاحه[1].

وأكثر الرموز المستخدمة في شعر الجواهري تستمد مادتها اللغوية من القرآن الكريم ومن الموروث التاريخي ومن الواقع المعاصر كالأعلام والأحداث.

وتنتظم الصورة الرمزية في شعره وفق تقنية أسلوبية لها ملامحها وأبعادها الفنية، إذ تتضافر فيها مجموعة من العناصر اللغوية والقرائن السياقية، التي تنهض بالرمز إلى مستوى تصويري تتشكل بموجبه الصورة الكنائية.

على أن الرمز يأخذ لدى الشاعر مستويين من التشكل، مستوى إشاري يرتبط بشخصية معينة أو عنصر حسي وقيمته تتجلى في التعبير عن الموقف الشعوري للشاعر. ومستوى بنائي، وتتجاوز فيه القيمة الرمزية، من كونه إشارة، يعبر عن موقف معين، إلى البناء الشكلي الخارجي[2] الذي تتجلى فيه خصوصية التصوير، المرتبط بوشائج فنية توثق الترابط بين الأغراض الفنية في القصيدة، وعلاقتها بالتجربة الشعرية لدى الشاعر، وتجسيد القيم التي يعالجها الموقف.

وما يهمنا في هذا المقام هو الطابع البنائي الذي ترتسم في إطاره أبعاد الصورة الكنائية، وتتحقق في عناصره الفاعلية الرمزية، المتصلة بالموقف أو الحالة الشعورية من السياق.

ومن نماذج هذا التوظيف قول الجواهري في قصيدة (خلفت غاشية الخنوع):

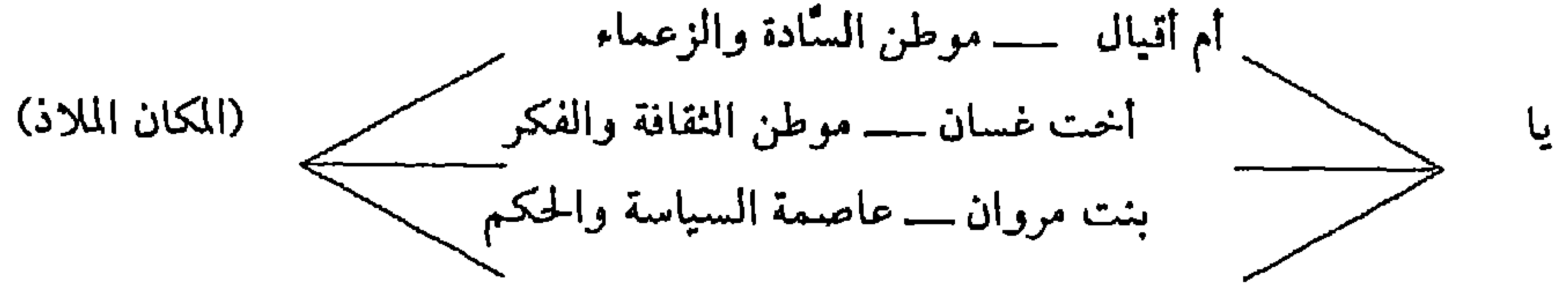
يا شام يا لمح الكواكب في دجى ... يا موكب الأعراس في صحراء
يا موئل الذكرى يغطي أرضها ... وسماءها حشد من الأصداء
يا أم أقيالٍ ومدرج أمة ... وعرين أشبالٍ وكهف رجاء
يا أخت غسانٍ ينادم رهطه ... يوماً بجلق سيد الشعراء

(1) ينظر: خصائص الأسلوب في شعر الجواهري – سهام قنبر، الورقة 353.

(2) ينظر: جماليات الأسلوب – د. فايز الداية، ص189.

يـــا بنـــت مـــروان يركـــز رايـــة حمـــراء فـــوق رمالـــك الـــسمراء[1]

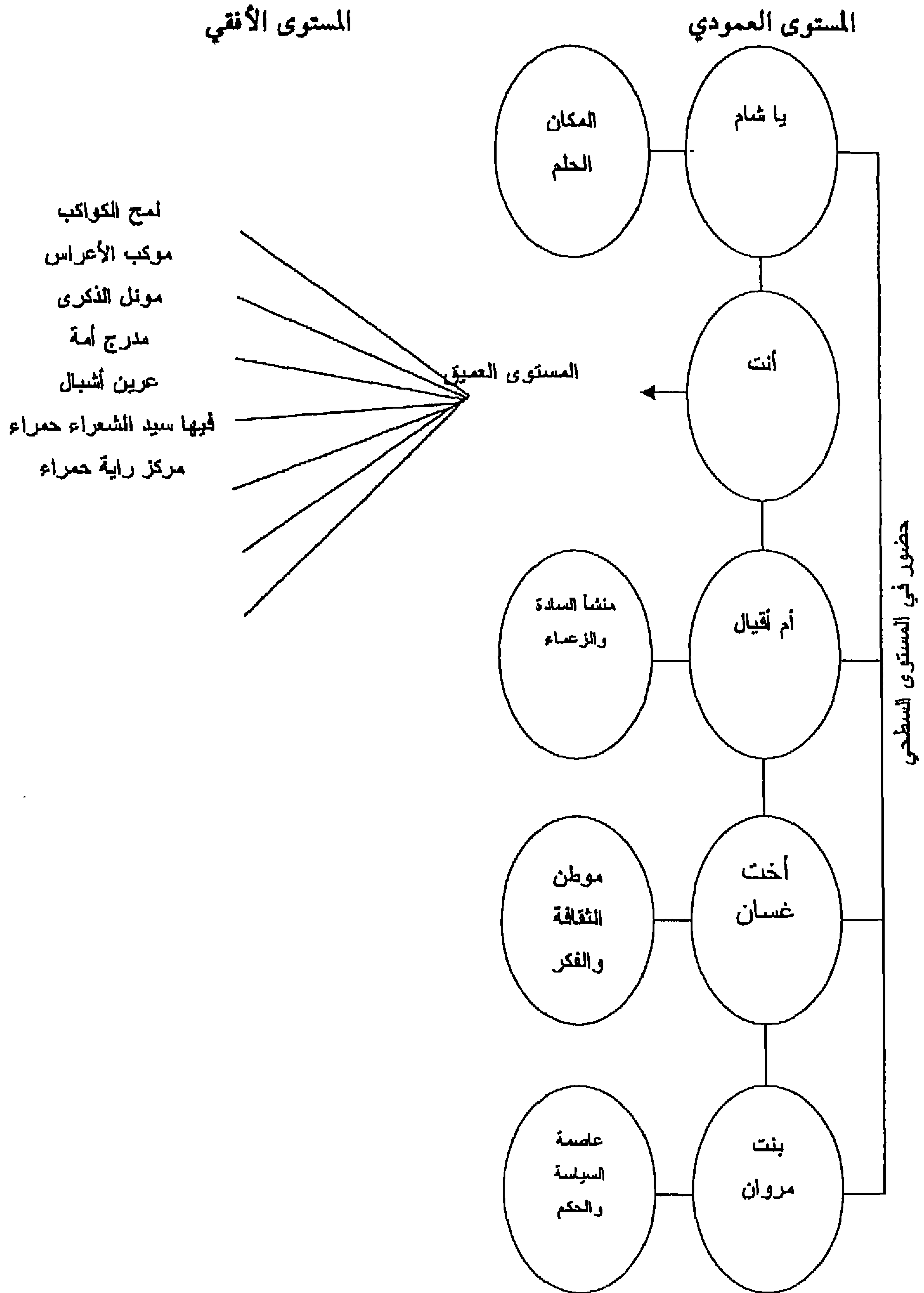
في هذا النموذج، تلتمع الصورة الرمزية من عبارة (يا شام)، كناية عن (دمشق)، وتتواشج في بنيتها مجموعة متضافرة من العلاقات والعناصر اللغوية الدالة على هذه المدينة بوصفها (مكاناً عريقاً له خصوصيته الحضارية، والمع هذه العناصر ما يبرز في عائلة التناص:



واقترانها بـ(ياء) النداء، منحها فاعلية وثراءً، وخلق منها صورة استعارية، أخرى، فانعقدت أواصر الصورة بضفيرتين بلاغيتين هما: الاستعارة والكناية، وارتسمت خطوطها الكنائية في مستويين: عمودي وأفقي، يفضي كل مستوى إلى الآخر، في سياق عملية ناهضة لإجلاء مساحة الصورة وتعميق دلالتها في نفس المتلقي.

(1) الديوان: 4/ 37.

ويمكننا توضيحها بالترسيمات الآتية:



إن استدعاء الموروث وتوظيف هذه المسميات التراثية سواء الشخصيات أم الأمكنة لتشكيل الصورة الرمزية، يعد مؤشراً أولياً لما اختمر في وعي الشاعر من قيم ودلالات، تتواشج فيها حركة ثنائية، تعبيراً عن تخلص الذات الشاعرة، من قبضة الماضي والتصاقها باللحظة الراهنة، التي تستدعي بحضور (الرمز) التراثي حركة جديدة، تواكب حركة الواقع، وتنفتح بموجب الصورة على احتمالات المغامرة والمناورة والنزوع باتجاه الحلم، والمكان الملاذ، المستقر، وهو ما يتوافر في مدينة (دمشق) بحسب رؤية الشاعر.

ويمثل النزوع نحو الماضي أداة لتشخيص الحاضر، ويأخذ عبر هذه التقنية الأسلوبية في تعامله مع (الرمز) بعداً متجاوزاً في الرسم والتصوير الكنائي، كما هو ماثل في قوله:

أعد مجد بغداد تُعِدْ مجد أمةٍ	به الكون يزهى والحضاراتُ تعجَبُ
وأرجع لها في شمس تموز حقبةً	إذا الشمسُ عن أمصارها ليس تغربُ
عمومتها فينا كليب ووائلٌ	وأخوالها منا إياد وتغلبُ
ورائدها عبدالكريم بن قاسم	يبارك يوميه الحسينُ ومصعبُ
كأنك أهداك السَّمح حضن يلّفها	وعند الجبال الشم خضراء منكبُ
يمد الخليجُ الرافدين وبحرُه	وبرُّ الشام الكوفتين ويشربُ[1]

وتكتسب الصورة الرمزية في بعدها المتجاوز غلالة جديدة من التعبير، حين عمد الشاعر في إبراز الرمز القيمي، إلى تكثيف البؤرة الرمزية، ويحشد لها عناصر رمزية ثانوية، ويقدمها بأسلوب حكائي سردي، برؤية درامية ناهضة. وهو ما يتجلى في هذا النموذج الذي يدور حول شخصية (عبدالكريم قاسم) الرئيس العراقي الأسبق، وتوظيف هذه الشخصية عبر تقنية الأسلوب الرمزي، ويبرز التجاوز في التصوير حين يستعين بالموروث لتقديم المعاصر، فتنعتق صورتها في صورة رمزية متعالقة.

وينشأ هذا التعالق في ضوء ما تقدمه علاقة التداعي من قريب بين العناصر الرمزية، بوصفها تمثل قاسماً مشتركاً بين المكنى والمكنى عنه، كما توضحه الترسيمة الآتية:

(1) الديوان: 4/ 166.

صورة (1): مجد بغداد　　　　الوسائط الكنائية

- ↓ شمس تموز ← ثورة تموز ← الانتصار والعزة ← الحرية
- عمومتها كليب ووائل ┐
- أخوالها إياد وتغلب ┘ ——— الأصالة (الحضارة)
- رائدها عبدالكريم بن قاسم ← الحضور المعاصر

صورة (2) عبدالكريم قاسم، ويستمد فاعليته من الوسائط الترميزية الآتية:

- الحسين بن علي
- مصعب بن الزبير

كما يلجأ الجواهري في تشكيل الصورة الرمزية الكنائية إلى توظيف عناصر من ابتكار مخيلته، لها مرجعيتها الأسطورية أو الواقعية، كما تحمله مفردات مثل (الشبح) أو (الوحش) أو ترتسم صورة الرمز في (الفجر، الشمس، النور) فكلها رموز كنائية لها دلالاتها التي تترابط في وعي الشاعر بعلاقة متجاورة، بين ما هو كائن في الواقع، وما تمنحها ذاكرة الشاعر من دلالات، قد تكتسي بطابع المفارقة.

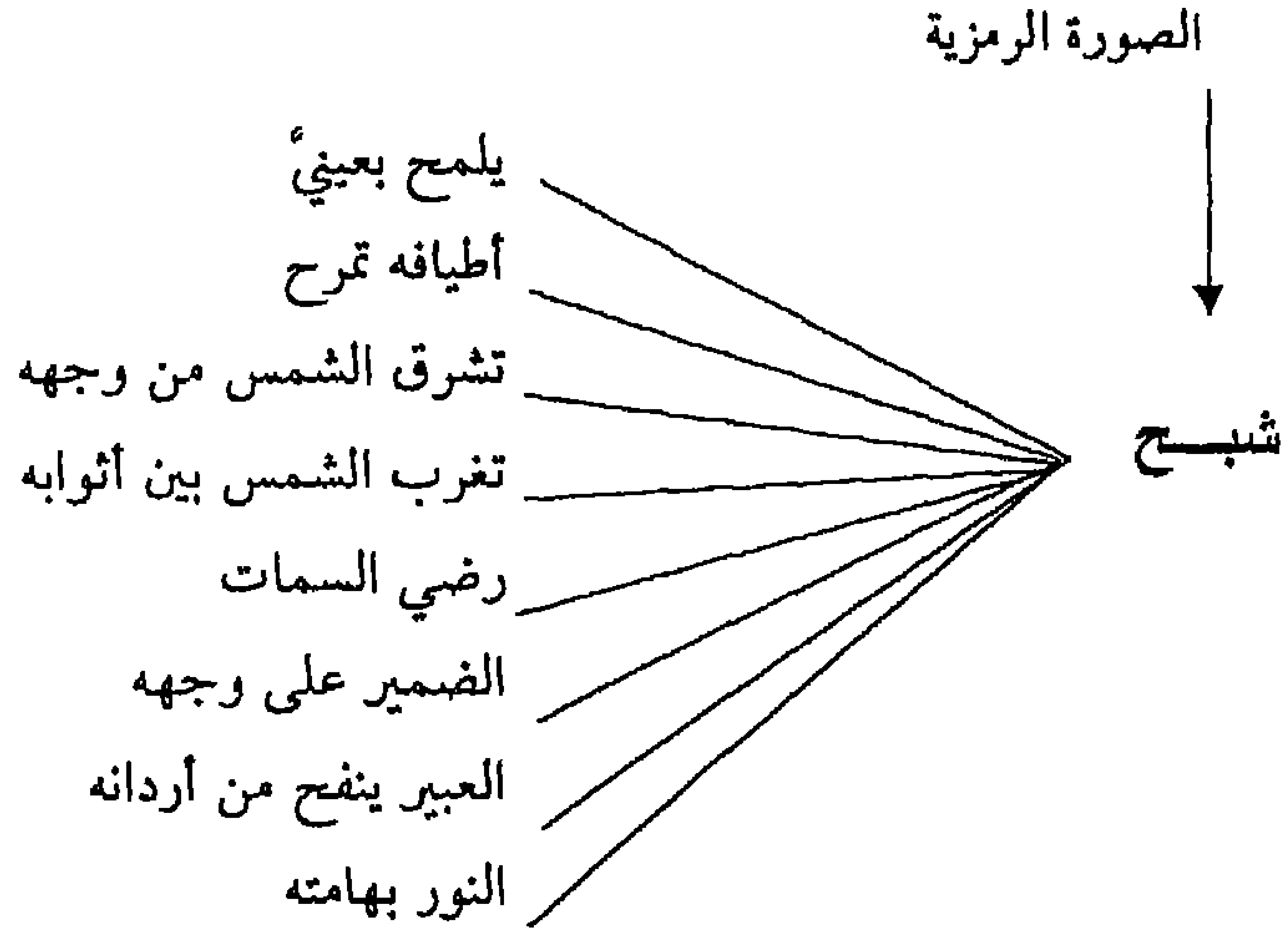
ومن هذه النماذج قوله من قصيدة (حنين):

أحـــــن إلى شـــــبحٍ يَلْمــــــحُ	بعــــــينيَّ أطيافُـــــه تَمْـــرَحُ
أرى الـــشمس تُـــشرقُ مـــن وجهـــهِ	ومـــا بـــين أثوابـــه تجـــنحُ
رضـــيُّ الـــسِّماتِ، كـــأنَّ الـــضَّمير	علـــى وجهـــه القَـــاً يطفـــحُ
كـــــأنَّ العــــبيرَ بأردانِـــــهِ	علـــى كـــل خَـــاطرةٍ يـــنفحُ
كـــــأنَّ بهامتِــــــهِ منبعـــــاً	مـــن النـــورِ أو جمـــرة تجـــدحُ[1]

في هذا النموذج تتجلى صورة الرمز في مفردة (شبح) الذي يمثل قطب الصورة الكنائية في الأبيات، وترتسم صورته في سياق الوصف، أو بمعنى أدق تنبثق ملامحه من بين مجموعة الصور التشبيهية الواصفة، إذ تنعقد صورته بأعناق صور أخرى.

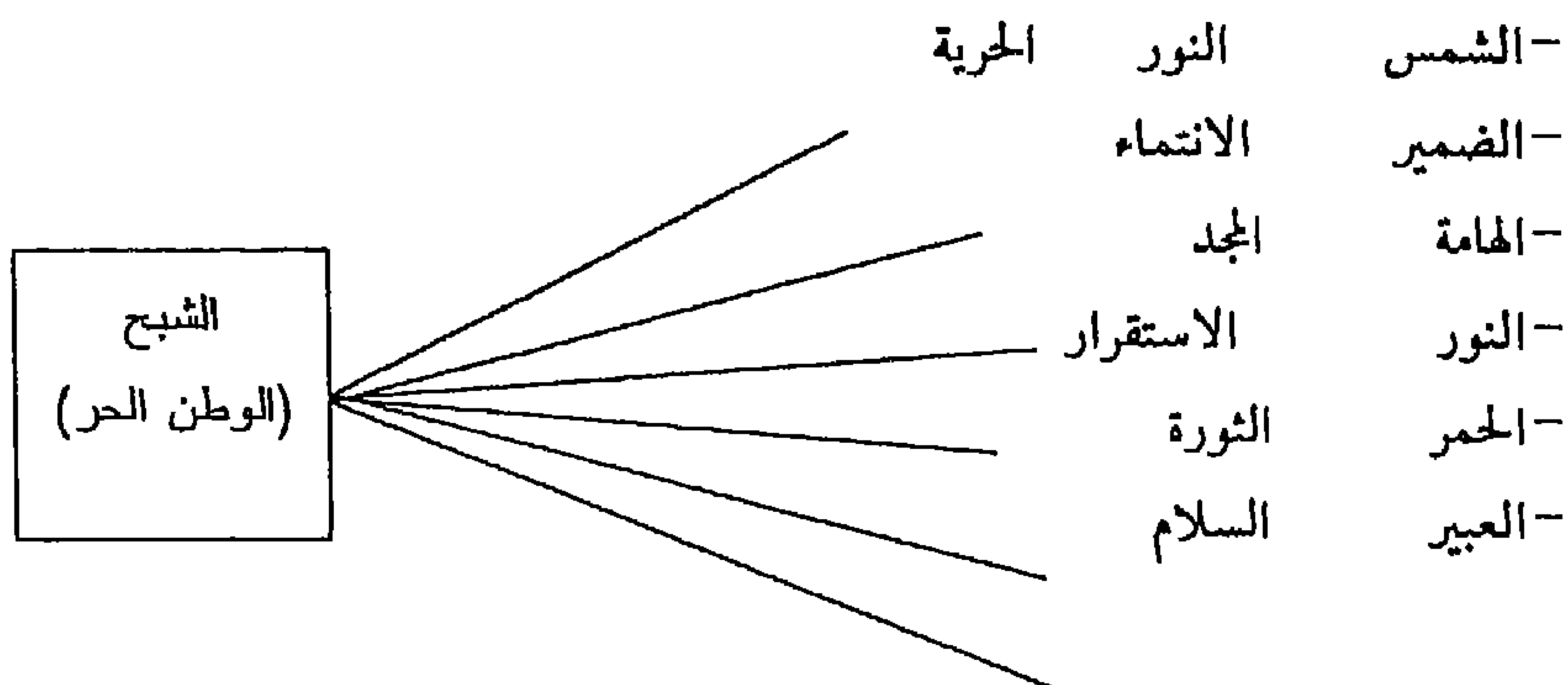
(1) الديوان 3/ 265.

ويمكننا بيان ذلك من خلال العلاقات والوسائط الآتية:



إن هذه الغلالة من العناصر والصور، قد أسهمت في تحقيق المفارقة التصويرية في النص السابق، ذلك لأن صورة (الشبح) التي ارتسمت في الوعي المعرفي للشعراء وغيرهم، قد ارتبطت بكل ما هو ظلامي وحشي، مرعب، ومن ثمّ فإن ما يظهر في هذا النموذج، مغاير تماماً لما اعتمل في وعينا، فقد بدا (الشبح) عند الجواهري أكثر التماعاً من النور ويفوق الشمس في إشراقتها، بل تشرق الشمس من وجهه، وتغرب بين أثوابه، والنور يتجلى بهامته، فصار رضي السمات، يتلألأ الضمير من جبينه، وتنفح منه رائحة عبقة أشبه بالعبير، فهو يتسامى في صفاته على ما يتراءى من عناصر الطبيعة المشهودة الحسية والمجردة، وكلها رموز تخدم الموضوع الجوهري، وتسهم في تجسيد الرمز الفاعل، الكائن في صورة (الشبح).

ولفك شفرة هذا الرمز، يمكننا قراءتها في ضوء العلاقات التي ارتبطت بها مثل (الشمس في شروقها وغروبها، الضمير، العبير، الهامة، النور، الحمر):



وبذلك فإن هذه الوسائط الترميزية تمنح صورة (الشبح) دلالة (الوطن والانتماء/ الحرية). ومثلها صورة (الوحش) المرتبطة بالاستعمار، كما ترمز إليها الأبيات الآتية:

أيها الوحش أطل عهد الظلام   تبعد الساعة عن موعدها
برر الجور بأسياط الطغام   تبعث النقمة من مرقدها[1]

وتتعدد صورة الرمز أحياناً تبعاً لأنماط ترميزية متناظرة، كما في قوله:

نامي جياع الشعب نامي   الفجر آذن بالضرام
والشمس لن تؤذيك بعدُ   بما توهج من ضرام
والنور لن يُعمي! جفوناً   قد جبلن على الظلام
نامي كعهدك بالكرى   وبلطفه من عهد حام[2]

فإن مفردات (الفجر، الشمس، النور) تشكل صورة كبرى رامزة للحرية.

التصوير البصري السيميولوجي:

يرتبط التصوير البصري بالمنظور من الأشياء والعناصر المحسوسة، وتشكل حاسة البصر الآلة الأساسية للرؤية، إذ بوساطتها نستطيع تقدير أشكال الأشياء وأوضاعها وألوانها وأبعادها. كما أنها

(1) الديوان: 3/ 300.
(2) المصدر نفسه: 3/ 314.

الحاسة التي خلبت لب الرجال والنساء عبر التاريخ وحيرتهم أيضاً. فمن بين الحواس الخمس التي يمتلكها الإنسان يعد الإبصار هو الحاسة الأكثر ارتباطاً بالفنون البصرية وبإدراك الفن، إنه بمثابة النافذة الكبرى[1].

وتقوم فكرة (التصوير البصري) في الشعر على حالة خاصة من الرؤية والإدراك للأشياء الحقيقية والواقعية، والتعبير عنها بطريقة وصفية مباشرة يعتمد الشاعر في صياغتها على الألفاظ والعبارات الحقيقية غير المجازية، كما تستند في رسمها إلى معطيات النظم ومواقع التراكيب.

واعتماد هذا النمط التصويري على العبارات الحقيقية لا يعني خلوها من الإبداع أو نقصان فاعليتها من التأثير في المتلقي، وإنما لها مدارها التي تتحرك في إطاره، بمعنى أن جمال الصورة البصرية وقدرتها على النفاذ إلى أعماق النفس وارتباطها بالشعور، يرجع إلى المادة التي تتشكل منها، ذلك أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأن سبيل الشيء الذي يقع عليه التصوير والصوغ فيه كالفضة والذهب، يصاغ منهما خاتم أو سوار[2]، كما إن الشعر بحسب الجاحظ ضرب من النسج وجنس من التصوير[3].

وليس المقصود بالتصوير كل ما هو مجازي مرتبط بالأدوات البلاغية، مثل التشبيه والاستعارة والكناية، وإنما يتحدد تبعاً لما هو منظور من الأشياء، ويحمل قيمة في تشكيل الواقع الحسي، وتكمن خصوصية الشيء الواقعي في استجابته لرؤية الشاعر الجمالية، والتي تنقل المحسوس من طور الجمود والسكونية على الواقع، إلى طور متحرك، يتيح له أن يخصب ويتحدد في دلالة على مساحة النص الشعري.

وعلى أساس هذا المعطى، لم يعد مفهوم الصورة قاصراً على الصور الوصفية العينية، بل يشمل مختلف الصور، التي تكون وسيلة استقبالها حاسة البصر واقعية، كانت أم غير واقعية، لما بينهما من وشاجة التخيل البصري، بطبيعته الفسيولوجية والفنية، حيث لا انفصام بين الصورة المتخيلة ومكوناتها في التصور الحسي، إلاّ بمثل ما بين الرؤية البصرية في اليقظة والرؤية البصرية في الأحلام، فكلاهما ينتمي إلى التصور الحسي وآثاره على عمليتي التخيل والإبداع[4].

---

(1) عصر الصورة (السلبيات والإيجابيات) – د. شاكر عبدالحميد، ص43.

(2) دلائل الإعجاز – عبدالقاهر الجرجاني، ص275.

(3) البيان والتبيين – أبو عثمان الجاحظ، 3/ 160.

(4) ينظر: الصورة البصرية في شعر العميان، ص

وينصرف الحديث عن الصورة البصرية في هذا المقام، إلى التصوير البصري السيمولوجي القائم على تصوير العلاقة في مظهرها الحسي، والتركيز على (العلاقة) يعكس رؤية السيمولوجيين لهذا النمط من التصوير، إذ تمثل في تصورهم، قاعدة البحث عن اشتغال المعنى داخل الخطابات البصرية، ومن ثم فقد أسهم النظر إليها في تأسيس قواعد سيمولوجيا بصرية ما زالت قائمة التطور، كأنها تتأسس باستمرار.

وقد حظي موضوع سيمولوجيا الصورة بجدل واسع بين السيمولوجيين واللسانيين، وأصبح مدار الصراع يتمحور حول طبيعة الصورة السيمولوجية وأبعادها، لالتماس الإجابة عن السؤال الآتي: هل سيمولوجيا الصورة مجرد نقل حرفي مباشر لمفاهيم اللسانيات مطبق على النماذج البصرية؟[1]

ولا يهمنا ما انتهى إليه هذا السؤال، بقدر ما يهمنا ما طرحه ش.س. بيرس - أحد رواد الاتجاه السيمولوجي – حول هذا الموضوع، إذ جعل من عنصر المماثلة، الخاصية الأساسية[2]، في سيمولوجيا الصورة، والنظام الجامع في الصورة البصرية.

وتكتسب (المماثلة) خصوصيتها في الصورة البصرية السيمولوجية، من كونها وسيلة لقراءة الصورة وتحديد أبعادها وسبر أغوارها، "فعن طريق تشابه الصورة بموضوعها (الواقعي) يقوم إمكان قراءة الصورة أو فك رموزها"[3].

ما يميز الصورة البصرية، لدى السيمولوجيين الأمريكان، عن باقي الأنظمة الدالة ومنها اللغة خاصة، هو حالتها (التماثلية) أي شبهها الحسي العام للموضوع الذي تمثله، فصورة القطط تشبه القطط فعلاً، بينما لا يشبه القط في شيء العنصر الصوتي (قط)، أو العنصر المكتوب (قط)[4]. ومن ثم فنحن نجعل من عنصر (المماثلة) الخاصية المثلى للصورة البصرية، فليست العملية سوى مقاربة، فحاول من خلالها فتح مغاليق التمثل الفني والدلالي في تشكيل الصورة البصرية، عبر هذه التقنية الأسلوبية التي ارتسمت ملامحها في شعر الجواهري، والقائمة على مبدأ (التشابه) بوصفه جزءاً من مكونات رسم الصورة، على أن قيمة (المشابهة) لا تنتجها الصورة التشبيهية أو الاستعارية، إلاّ إذا تجاوزت تسجيل

(1) ينظر: قراءة في السيميولوجيا البصرية – د. محمد غرافي – عالم الفكر – ع1، مج31 – يوليو – سبتمبر 2002م، ص220.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص220.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص220.

(4) ينظر: قراءة في السيميولوجيا البصرية، ص220.

التشابه الحسي بين الطرفين المتشابهين، إلى تشابه الواقع النفسي أو الشعوري بينهما[1]، ذلك أن الصورة البصرية السيميائية لا تقف عند التشابه بين عنصرين بجامع شبهي تجمع بينهما أداة، وإنما تهدف – في المقام الأول – إلى إبراز الحقيقة النفسية أو الشعورية بين الأشياء المتشابهة.

إن تبنينا هذا النمط التصويري، والتركيز عليه، مبني على هذا المسوغ، ويتطابق في وعينا مع التمثيل البصري للأشياء والعلامات السيميائية عند الشاعر، فضلاً عن كونه نمطاً أسلوبياً متجاوزاً، يسهم – إلى حد كبير – في إنتاج الدلالة الإيحائية في القصائد.

إن التأمل في شعر الجواهري تبعاً لهذه المعطيات، يعكس أمامنا ملمحاً جلياً من مظاهر هذا التمثل البصري، ويقدم لنا مجموعة من الأنساق والعلامات، أخذت في انتظامها طابع الصورة، ونمط (العلامة) المستوحى من الأشياء الاجتماعية غير اللغوية، بوصفها مظهراً سيمولوجياً، له سماته وحدوده الدلالية، فتشكلت صور جديدة وأدوات تعبيرية مبتكرة، ومنها: الصور الأيقونية والكاريكاتيرية والتشكيلية واللفظية والسينمائية.

1- الصورة الأيقونية:

وهي صورة تنتجها علامة المشابهة بين المتخيل والمنظور من الأشياء، سواءً أكانت بواسطة الرسم أم المحاكاة، بما يجعلها علامة دالة على موضوع غير موجود في مساحة الصورة، وإنما له معادله الفني في الواقع، ويرتبط بموقف شعوري لدى الشاعر، مثل الصور الفوتوغرافية والرسوم والأشكال الهندسية والتصاميم وغير ذلك من الأيقونات[2].

وتتمظهر حيويتها وقيمتها الفنية في قدرتها على التعبير عن رؤى الشاعر ومواقفه من قضايا المجتمع، من جهة، ورسم الواقع ومتغيراته بلغة إشارية رامزة من جهة أخرى. ومن الصور الأيقونية التي تشكلت في شعر الجواهري قوله:

أُلـف الفـن صـورة منـك تنـا ... هـت في الحسـن لطفـاً وعنفـا
دفـع الـصّدر دفعـةً أعجـب النهـ ... ـرين منـه طيـب المقـام فرفـا
الـشهيان لُمْلِمَـا فاسـتدارا ... فاسـتثارا فاسـتغيرا فاسـتخفا

(1) ينظر: المرجع نفسه ص221.

(2) ينظر: المرجع نفسه ص222.

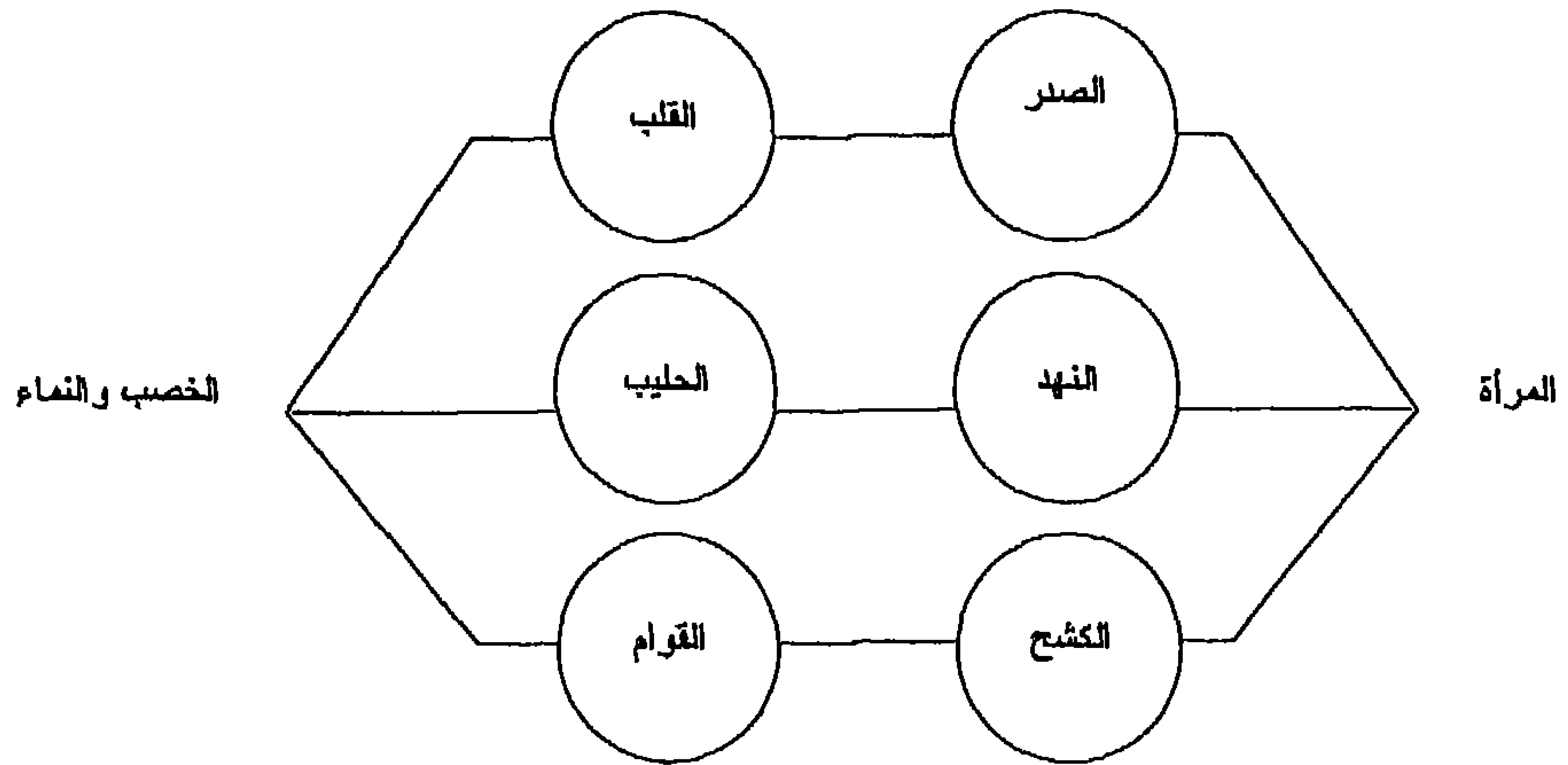
وثـــني طيّـــةً فـــضمّر كـــشحاً   ورأى فـــسحةً فـــدّور خلفـــا[1]

في هذا النموذج تتراءى أمامنا صورة (فوتوغرافية) لامرأة حسناء، تقمصتها باصرة الشاعر، والتقطها عدسة الرؤية عبر حاسة الإبصار، معجباً بتلك التفاصيل الجسدية المحسوسة، وهي: (الصدر، والنهدان، والكشح)، فبدت كأنها لوحة معلقة على الجدران.

على الرغم من جمال الصورة أو بلاغة التصوير البصري، الذي بدت عليهما الصورة، إلاّ أن ثمة دلالات تتوارى خلفها بوصفها علامة سيميائية، إذ تمثل المرأة في شعر الجواهري (علامة) سيمولوجية، أسهمت بفاعلية في إثراء البنية الدلالية للقصيدة لتغدو من أكثر العلامات خصباً وكثافة. فالمرأة ما إن تعتلي صهوة التعبير الشعري في القصيدة الجواهرية، حتى يبرز مركز الثقل الشعوري، وتستولي على القيمة الدلالية فيها

إن المرأة بوصفها علامة سيمولوجية في النموذج السابق، ترتبط بالجوهر الإنساني وتحقيق الديمومة والتواصل للنسل البشري، والتركيز على (النهد) في هذا السياق، يعمق هذه الدلالة، بوصفه العضو الأنثوي الفاعل في الدلالة العامة من حيث هو العنصر الذي تقوم عليه دلالة الخصب والنماء لدى المرأة، فهو صورة العطاء والبذل، التي تتشكل عبر صورة الحليب، وما له من إيحاءات رمزية.

ومن ثم فإن حضور (النهدين) وارتباطهما بالصدر والتركيز عليهما في رسم الصورة الفوتوغرافية السابقة، يؤسس في وعينا لأكثر العناصر تمثيلاً لدلالة الخصب والحياة، ويمكن تمثلها بهذه



الترسيمة:

(1) الديوان: 3/ 80.

وقد ألفينا الشاعر يلح على مثل هذه الصورة السيميائية، وتتشكل بكثافة الأشياء والعناصر البصرية، ومثلها قوله:

نهـــداك والـــصدر ثـــالوثٌ أقدّسُـــهُ ... لـــو كـــان يُجمـــعُ تثليـــثٌ وتوحيـــدُ[1]
لو يُستجاب رجائي مـا رجـوتُ سـوى ... أنـــي وشـــاحٌ علـــى كـــشحيك مـــردودُ
جـــار النطـــاق عليهـــا في حكومتِـــه ... فـــالرِّدف منـــتعش والخـــصرُ مجهـــودُ
وأعلنـــتْ خـــيرَ مـــا فيهـــا ملابـــسُها ... منمّقـــــاتٌ علـــــيهنَّ التجاعيـــــدُ
وكـشّفَتْ جَهـدَ مـا اسـطاعت محاسنها ... ولم تـــدع خافيـــاً لـــولا التقاليـــدُ[2]

في هذا النموذج الذي يتناظر مع ما قبله في آليات التصوير البصري نجد (العلامة) تتجلى في الأعضاء ذاتها (النهدين، الصدر، الكشح، الردف، الخصر، الملابس المنمقة، التجاعيد). فكلها علامات تتشكل منها (الصورة الأيقونية)، لإنتاج الدلالة الإيحائية التي ألمحنا إليها في الصورة السابقة.

2- الصورة الكاريكاتيرية:

الصورة الكاريكاتيرية تقنية فنية في التصوير البصري، تدخل ضمن تقنيات الفن التشكيلي للتعبير عن الواقع بلغة ساخرة، عبر لوحات فنية، تعكس المنظور في المجتمع، وما يتداخل في مساحته من تناقضات وتماثلات، ويعتمد على مهارة الفنان وقدرته على تمثيل الأحداث والوقائع، بأساليب تجذب القارئ وتحقق المتعة والإثارة.

وترجع بداية هذا اللون إلى المصريين القدماء، فهم أول من تنبه إليه، وسيلة لتحقيق مآربهم في السخرية والتعريض بالحاكم، وكل ذي سلطة مستبدة، فكان الرسام المصري يستخدم الحيوانات والطيور والرموز للتعبير عن آرائه، وتمثيلها في لوحات بسيطة لإظهار عيوب الحاكم والمجتمع على السواء، آملاً في الإصلاح والتغيير[3].

والكاريكاتير هو فن تحويل الخطوط الواقعية إلى خطوط رمزية بسيطة، أو بمعنى آخر هو فن تجريد الأشكال[4].

---

(1) أي أن التوحيد هو الإسلام وهو دين الشاعر هو الذي يمنعه من أن يعبد هذا الثالوث: النهدين والصدر.
(2) الديوان: 2/ 226.
(3) ينظر: كيف تتعلم رسم الكاريكاتير، إبراهيم مصطفى، دار الطلائع للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2000م ص8.
(4) ينظر: المرجع نفسه ص17.

إن الصورة الكاريكاتيرية هي رسالة من الفنان إلى المتلقي، من خلال سياق مشترك قائم على بنية الواقع الذي يعيشونه معاً، من هذا المنطلق فإن الفكرة الكاريكاتيرية تنقسم إلى أنواع أبرزها نوعان، الأول: الكاريكاتير الاجتماعي الذي يبرز من خلال قضايا المجتمع وتناقضات الواقع الاجتماعي، وهذا النوع سخريته لاذعة وتهكمه شديد وتأثيره محدود. أما الآخر، وهو الأكثر شيوعاً وانتشاراً، هو الكاريكاتير السياسي، ومهمته تحريضية بحتة، لنقد الواقع السياسي المحلي أو العالمي، والكاريكاتير المحلي يتضمن تعليقاً، أما العالمي، فيعبر عنه بالرسم دون تعليق، بفعل الترجمة، لأن ذلك يفقده معناه المستمد من أرضية ثقافية معينة[1].

وإذا كانت (الصورة) هي الوسيط الأساسي بين الشاعر والرسام[2]، في استكشاف تجاربهما، والتعبير من خلالها عن القيم والمبادئ التي يؤمنان بها، فإن (الصورة الكاريكاتيرية) تغدو تمثل علاقة مشتركة بينهما، وإذا كان الرسام الأصيل يتوسل بهذا اللون للتعبير عن الواقع بطريقة ساخرة تجسد عمق التناقض في المجتمع؛ فإن الحال يسحب نفسه على الشاعر الأصيل أيضاً فهو يستثمر كل الوسائل التي تكشف الحقائق أو تجسد القيم والمبادئ، سواءً بقصد أو دون قصد، والشاعر المعاصر عموماً يمتلك إحساساً عميقاً بقيمة الكلمة، وهذا الإحساس يجعله يربأ بالكلمة أن تسقط في مستنقع المديح، أو أن تقع في المستنقع المقابل لهذا الاتجاه وهو الهجاء، باعتبار الاتجاهين من مخلفات العصور القديمة، التي كان الشاعر لا يجد فيها عملاً إلا في وزارة إعلام الخليفة أو إحدى المؤسسات التابعة لجلالته أو المنافسة له[3]، حتى تشكلت الصور الساخرة كملمح من ملامح الرفض والتهكم، وهو ما يتجلى بوضوح في شعر الجواهري، بل وتغدو ظاهرة جلية لها ملامحها وأبعادها، ومن ذلك قوله:

سجا الليل إلا حماماً أجد	هديلاً وترجيع كلب عوى
وجندبةً طارحت جندباً	وبوماً زقا وسحيلاً ثغا
وديكاً يؤذن في جمعهم	بأن قد مضى الليل إلا إنى[4]

فهذه الأبيات الثلاثة، تعكس في مجملها (صورة كاريكاتيرية) رائعة، إذ إن استدعاء الحيوانات، واجتماع الحمام، والكلب، والجندب، والبوم، وسحيل، والديك، في موقف واحد، ينقلها من صيغة

(1) ينظر: المرجع نفسه.

(2) ينظر: عصر الصورة – د. شاكر عبدالحميد، ص196.

(3) الشعر بين الرؤيا والتشكيل، د. عبدالعزيز المقالح، دار العودة، بيروت، (د.ت.ط).

(4) الديوان: 3/ 119، سجا الليل: خيم وهدأ، الجندب: الصرصر، وسحيل: الثعلب، إنى: بقية قليلة.

الواقع إلى صيغة ترميزية، للتعبير عن السخرية والتهكم من الحاكم وبطانته السيئة، التي تقضي جل ليلها في المقاهي ودور اللهو مع الأغاني والقيان.

ويرسم صورة كاريكاتيرية أخرى، يجسد فيها حقارة (الزعامة)، وصغر المتنفعين من الحكام، وما يتراءى من نفق سياسي بين هذه الرويبضة من الناس، يقول:

وأصـنام بغـي يـصبونها	ويـدعونها مـثلاً يقتـدى
فهـذا سيمـضي وهـذا مـضى	وهـذا سـيأتي، وهـذا أتـى!!
وهـذا زعـيمٌ لأن السـفيرْ	يرنـو إليـه بعـين الرضـا
وهـذا بعِمّتـه، سـاحرٌ	مـن الجـنّ يرفعهـا للعلـى
تطـق المـسابح مـن حولهـا	لـتعلن أن ملاكـاً أتـى
إذا رفـع اليـد للحـاكمين	بـدت نعـمْ وهـي في زي "لا"[1]

إن التمثيل البصري في هذه الصورة، يرصد صورة واقعية من حياة (الزعيم) وسط بطانته، التي تتشكل من السفير وذي العمامة، والنائب البرلمان، فذاك (يرنو إليه بعين الرضا)، وهذا بعمته يرفعها للعلى، وفي يده (تطق المسابح لتعلن أن ملاكاً أتى)، وذلك النائب، يرفع يده للحاكم فتبدوا (نعم) وهي في زي (لا).

إنها صورة ساخرة لاذعة تنتقد حالة من الاستبداد والنفاق السياسي، للحاكم ومن دار في فلكه من المتنفعين من أبناء الشعب، ولم يغب الشعب من تجليات (الصورة الكاريكاتيرية)، إذ نراه في مقام اجتماعي، يعبر عن (الجوع) والفاقة التي أصابت الجماهير، فيقدم (الرغيف) رمزاً سيميائياً بمحمول دلالي ساخر، للتهكم من الحكام بوصفهم سبب البلاء الذي حل بالشعب، كما يتخذ منه سلاحاً، وباعثاً للثورة ضد المستبدين، ويتمظهر في صورة جديدة مبتكرة، قائلاً:

ولم تـزل الـدنى مـن ألـف ألـفٍ	يـصرف مـن أعنتهـا الرغيـفْ
تمرغـت الخـدود مـصعَّراتٍ	بـه واسـتُرغمتْ منهـا الأنـوف
يـدور الفكـرُ جبـاراً عنيـداً	بحيـث يـدورُ والقلـمُ الرَّهيـف
وتُـساق الجيـوش مـسخراتٍ	لهـا مـن خـوف زحفتـه زحـوف

(1) المصدر نفسه: 3/ 113.

وكـم جـرتِ الـدماءُ، لهـا هـديرٌ   علـى حبّاتـهِ، وبهـا نزيـفُ[1]

إذ يتراءى في حلة (القادة، الزعماء) يسخّر في النزاع حوله الفكر والقلم، وتستجدي مودته الألوف، وتحتشد له الجيوش الزاحفة. كما يأخذ الجوع نفسه صورة كاريكاتيرية مع (الذل) و(الرغيف)، فترتسم لوحة ثنائية متماوجة بالسخرية والتهديد، يقول:

هـي أمـة خـاف الطغـاة شـذاتها   قـسطوا بهـا، فـإذا بهـا أقـسامُ
وإذا بهـا والـذل فـوق رؤوسـها   قُبَـبٌ لـه مـضروبةٌ وخيـامُ
يجتازهـا والجـوعُ يـنهشُ لحمهـا!   باسـم (الرغيـف) معـرّةٌ وصـدامُ[2]

فيظل (الرغيف) هو الرمز الخصب الذي يعيد تشكيل الحياة في الصورة، بوصفه العلامة الساخرة من صنيع الفاسدين، وهو القرص الذي يلهب أفئدة الحكام المستبدين.

ويعزز الجواهري مشاعر السخط والسخرية من الحاكم، فيعقد له صورة شخصيته، تبرز بشاعة هيئة ونفاق ابتسامته، فيرسم صورة كاريكاتيرية، تحكي كذبه وعدوانيته على الشعب، فيقول:

يـا ضـحوكاً عـن فـم بـشعٍ   ضـمَّ نـاب الفاتـك الـشّرسِ
يـا لـساناً كلـه ملـقٌ   عـشت طـول الـدهر في ضـرسِ

وفي هذه الصورة أيضاً كشف لما يعتمل في النفس من نفور وبغض وكراهية، إذ تكرس قيم السلب في هذا الحاكم، وإظهار صورته الحقيقية، التي يحاول تشويه الحقيقة من خلال ابتساماته وخداعه[3].

وفي صورة أخرى يتعرض لإبراز كروش المتنفذين على الشعب، فيرسم مظهراً من التخمة التي بلغها الحاكم، فيقول:

فمكـرش نُفـجُ الحـضين كمُقْـربٍ   بـادي الوِحـام كأنـه النفـساءُ[4]

(1) الديوان: 3/ 204.
(2) المصدر نفسه 3/ 172.
(3) المصدر نفسه: 4/ 117.
(4) الديوان: 3/ 275.

وهكذا تؤدي الصورة الكاريكاتيرية وظيفة قيمية، لها دورها في إظهار مساوئ الحكام وتناقضات الواقع، بما يحقق الوظيفة الشعرية في المتن الشعري.

3- الصورة السينمائية:

تعد الصورة السينمائية إحدى الأشكال الجديدة التي اعتمدها الجواهري لإثراء أسلوبه عموماً، وابتداع أدوات أسلوبية جديدة في التصوير الفني على وجه الخصوص، إذ يستمد من السينما تقنيات التصوير البصري المؤسس على (العلامات) السيمائية، كالمونتاج والسيناريو وغيرهما من أساليب التمثيل وإخراج الفيلم السينمائي.

فالمونتاج اليسنمائي هو "فن ترتيب اللقطات السينمائية بعد تصويرها، لا على أساس الترتيب الذي التقطت به، ولكن على أساس فني وفكري آخر، خضوعاً لمضمون القصة السينمائية"[1].

وفي هذه التقنية البصرية، يؤلف الشاعر بين الصور واللقطات، بحيث "تؤلف في مجموعها إطاراً عاماً لرؤيته الشعرية، أو تحدث تأثيراً متكاملاً لم تكن هذه الصور أو العناصر – أو لنقل اللقطات بالمصطلح السينمائي – لتحدثه لو قدمت منفصلة، أو مرتبة على نحو آخر"[2].

ومن النماذج الجيدة التي تستجيب لهذه التقنية، قوله في قصيدة (الأصيل في لبنان):

أأنت رأيت الشمس إذا حُمَّ يومُها ... تُحدَّرُ في مهوىً سحيقٍ لتغرُبا؟
وما بدّلتْ من زرقة البحر المبتْ ... بحمرتها آذيَّةُ فتلهبا
أأنتَ رأيتَ الغيمَ يلتمُّ فوقها ... يجاذبُ متنيْها رداءً مُذهَّبا؟
يغازلها ما غازلتْهُ أخو هوىً ... يلاعبُها ما استمتعتْ منه ملعبا
تجمَّع من أطرافها ثمَّ مسَّهُ ... بروعته لألاؤها فتشعبا
أأنت سألت الكون من أيِّ باعثٍ ... بدا في غروب الشمس جذلانَ مُعجَبا؟
وأيُّ يدٍ مرَّت عليه كريمةٍ ... صناعٍ فردَّته أيدماً مخضَّبا؟
وما هذه الأشباحُ ترى؟ أغيمةٌ ... تولّدِ أظلافاً ونابا ومخلبا؟
غرابٌ تصبّاه غرابٌ وثعلبٌ ... يطارد في جوز السّماوات ثعلبا
وثمّ سنام مستجدٌ وغاربٌ ... يناديك أن تسعى إليه فتركبا
وثمَّ سفينٌ من دخانٍ قلوعُه ... ونوتيّةُ رَوح رخيٌّ من الصّبا

---

(1) فن المونتاج السينمائي – كاريل رايس – ترجمة/ أحمد الحضري – الهيئة المصرية للكتاب – القاهرة – 1987م، ص15.
(2) عن بناء القصيدة العربية الحديثة– د. علي عشري زايد – دار الفصحى للطباعة والنشر– القاهرة1978م، ص229.

وأولاء رهــطُ الجــن بــين نــديّهم يقيمــون مــن سـحرٍ رواقــاً مطنَّبــا
كــأني أرى المزمــارَ في فــم عــازفٍ وأسمَــعُ - لــو أقــوى - الغنــاءَ المشبَّبا
وتلكــمْ علــى النــادي تطــوفُ عــرائسٌ بــدا ســافراً رهــطٌ ورهــطٌ تنقّبــا
وهاتيــك أقــزاعٌ لِطــافٌ كؤوســـها وحمرتُهــا جــونُ الــسّحاب تــذوّبا[1]

يتشكل في هذا النموذج مشهد بصري مستوحى من الطبيعة وقت الأصيل، حين تذوي الشمس إلى مخبئها، ويؤول النهار إلى الغروب، حاملاً معه تباشير الصباح وأحداث الظهيرة ومتغيرات الأصيل، فارتسمت ملامحه في شريط سينمائي متحرك ينبض بالحياة، ويسير في ركاب الحركة والتحول، إذ تتوزع الأدوار بين عناصر متعددة، وتتبدل الأفعال في حركة لاهثة لإنجاز الأحداث في سياق التشكل القيم، بين (الشمس) و(الغيم) و(الأشباح) و(الغراب) و(الثعلب) و(الجن) و(السحاب).

إن قيمة الصورة السينمائية في هذا المشهد، تكمن في اللقطات البصرية التي سجلها الشاعر بعدسة الباصرة وكاميرا الخيال، وتتراءى في عناصر مترابطة، كل لقطة تفضي إلى الأخرى، على نحو يمنحها خصوصية التمثيل ومجاوزة النسق الغنائي،

اللقطة الأولى: حركة الشمس نحو الغروب:

وتبرز فيها حركة الأشعة وهي تتضاءل، في قرصها الذهبي نحو الغروب، إيذاناً بتبادل الأدوار الجمالية مع حركة أخرى:

أأنت رأيت الشمس،
حمّ يومها
تحدر في مهوى سحيق،
لتغربها

اللقطة الثانية: حركة الغيم بامتداد الأفق:

وتشكله ذرات الضباب، حين تغطي بكثافتها ولونها الداكن أفق الأرض، بامتداد السماء، تمهيداً لتشكيل السحب، وما تلبث في تشكلها حتى تفرقها أشعة الشمس من جديد.

أأنت رأيت الغيم،
يلتمّ فوقها،
يجاذب رداءَ مذهباً
تجمّع أطرافها،
مسه لألاؤها،
فتشعبا

اللقطة الثالثة: حركة الأشباح والحيوانات:

---

(1) الديوان: 2/ 417.

وتنسج خيوطها في ثنايا الليل، حين تتهادى الأصوات ويعتمل الخيال أفق الواقع المشرئب بالمتغيرات والأحداث الملتهبة على مسرح النهار، فتسكن معها لواعج الرؤية البصرية، ويحل محلها التماعات الخيال، في ليل بهيم يسكنه الأشباح، وتسيطر على ظلمته الجوارح، من كل ذي ظلف ومخلب وناب. وهي سمات لاصقة بالغربان والثعالب والوحوش، وتتراءى في مخيلته أطياف من صور وهمية ترتسم في السنام، والجن، والعرائس، والمنقبة، والسافرة،

ما هذه الأشباح تترى؟
تولّد أظلافاً، وناباً ومخلباً
غراب تصباه غرابُ
ثعلب يطارد ثعلباً
سنام مستجد،
يناديك أن تسعى، لتركبا
أولاء رهط الجن بين نديِّهم،
يقيمون من سحر رواقاً،
على النادي تطوف عرائس،
بدا سافراً رهط،
ورهط تنقبا،
أشعر هاتيك أقزاع لطافُ كؤوسها،
حمرتها جون السماء تذوبها.

إن هذا النسق من التصوير يستمد فاعليته من التجاوز الإبداعي في تشكله البصري، إذ تتنازعه مستويات فنية من الوصف والسرد والنزعة الدرامية في تعلقها الحواري، ومجاوزة الزمن، بسمت خاص، تتضافر في تقديمه مجموعة من العناصر اللغوية، والأفعال والأسماء، والمفارقة، قد أسهمت في إدخالها ضمن نسق تعبيري يتجاوز الغنائية إلى التمثيل والدراما.

كما إن حركة الأفعال وتعلقها بشخوص المشهد، كان له دوره التصويري في إحداث التفاعل وتحقيق الانسجام بين اللقطات وتعميق المضمون الشعري.

الخاتمة والنتائج

إن عودة فاحصة لتدبر ما ذكرناه في المسار التكويني والفني لهيكلية البحث، ربما جعل الأمر واضحاً نحو النتائج المرجوة في طماحنا من هذه الدراسة، ذلك ما تقضي به الخاتمة ختمها بخلاصة، يعكس في مجمله، رؤيتنا لمفهوم الأسلوب وحدوده وأبعاده، وخواصه من جانب، كما يكشف لنا عن (خصائص الأسلوب في شعر الجواهري) حقل الدراسة وميدانها من جانب آخر، وهو ما يمكننا تلمسه عبر الخطوط الآتية:

أولاً: الأسلوب بين المفهوم وسمات التشكل:

1- تتبنى الدراسة صيغة اصطلاحية جديدة لمفهوم الأسلوب، وهي أنه "رؤية إبداعية متجاوزة واختيار واع لأنساق التعبير والكتابة". وهذا المفهوم يرادف (رؤية العالم أو الوجود)، إذ لا يقتصر على جماليات الأساليب التعبيرية، وإنما يمثل نسقاً مفتوحاً، يدخل فيه المبدأ والتفسير والرؤيا، وهي عناصر تقدم للفرد والجماعة رؤية كاشفة للعالم ومتغيراته ويسجل طبيعة التفاعل معه ومع مكوناته، سواءً فيما يتعلق بالمكان أو الزمان أو المكانة أو القيمة أو الدور، فنحن عندما ندرس الأسلوب وفق هذا المنظور، إنما ندرس رؤية العالم والوجود رؤية (الذات) للموضوع أو (الآخر)، على أن هذا النسق يستمد فاعليته من مجمل التصورات والرؤى النقدية السابقة، ولا تتحقق أهميته إلا بتضافر ثلاثة عناصر هي: 1) الاختيار 2) التجاوز 3) الإبداع. وتعد هذه العناصر مقومات الأسلوب، وركائزه التي ترشح (العالم) و(الذات) للولوج في حركة التفاعل الإبداعي في النسيج اللغوي، ويكتسبان بهذه العناصر القدرة الأسلوبية التي تجمع بين القوة والانسجام، والتفاعل الخلاق في صناعة الظاهرة الأدبية في إطار (الأسلوب) والنص.

2- تؤكد الدراسة أهمية الفرضية، وقدرتها في إثراء الأسلوب، كما تغدو آلية لإنتاج الدلالة الإيحائية في النص الشعري.

3- تمكنت الدراسة من الكشف عن مصطلح (التجاوز) بوصفه مصطلحاً جديداً، لم يسبق للدراسات اللغوية والأسلوبية أن تداولته في طبقاتها المعرفية، وإنما ظل مفردة ضمن طائفة من المصطلحات التي حددها (فاليري) للدلالة على الانحراف.

ثانياً: خصائص الأسلوب في شعر الجواهري:

يعد شعر الجواهري حقلاً خصباً لدراسة أسلوبية ناجعة، إذ ألفيناه يتساوق وفرضية الدراسة في تمثلها الأسلوبي والفكري، حيث اعتمد تقنيات جديدة في التعبير، وتفتقت موهبته من أكمام اللغة والبلاغة، فقد حقق مستوى رفيعاً من التطور والتجديد من حيث ابتكار الأشكال التعبيرية، فلم يأل جهداً في استثمار كل ما يخدم أسلوبه الشعري، من الأنساق الفنية والتقنيات الخلاقة في الفنون الأخرى مثل: المسرح والقصة والرواية والسينما والفن التشكيلي، وعلم النفس وغيرها، وحتماً، فإن اعتماد (التجاوز) قاعدة للتخلص من المألوف ومجاوزة الأنماط السائدة في التعبير؛ يقوم على رؤية إبداعية في التفكير بكل جديد، وهو ما يشف عن رؤية مجنحة بثلاثة أبعاد، كل بعد منها يعبر عن قيمة معينة وهي:

- بعد تكويني: (الذات)
- بعد واقعي : (الموضوع)
- بعد فني : (التجربة الإبداعية)

وتقدم لنا المعطيات الأسلوبية في شعره، مجموعة من القيم والخواص الشعرية وأهمها:

1- شيوع ظاهرة (التمرد) في شعر الجواهري، بمستويات متعددة، منها:

- التمرد على (الذات)، من حيث التكوين، إذ التزم بمشروع نضالي نهضوي منذ اللحظات الأولى، لتشكل الظاهرة الأسلوبية لديه، وهذه الوظيفة من القيم التي يلتزم بها السياسيون وأصحاب النفوذ في المجتمع.
- التمرد على الواقع: حاول ترسيخ قيمه ومبادئه في المجتمع، من خلال استثمار الواقع وتناقضاته، لتقديم أفكاره، وإغناء تجربته الشعرية، واختبار قدرته على تصوير حياة المجتمع العراقي بروح متوقدة، تستمد فاعليتها من الصدق الشعوري وعمق انتمائه إلى الأرض والجماهير، حتى غدا شعره سجلاً حافلاً بالقيم والمبادئ التي تخدم المجتمع بكافة شرائحه، الفلاح والمثقف، ورسم صورة واضحة للتعامل بين (الذات) و(الواقع)، وتشخيص العلاقة القائمة بين (الشعب) و (السلطة)، فاستطاع من خلال هذه الرؤية إنجاز مشروع التحرر والنهضة. واتخذ من قضية التقدم والتخلف قاعدة لبلورة مشروعه، فاهتم بتعميق مبادئ الانتماء والهوية والتحريض على المجابهة والتطلع نحو تحقيق المجد والسؤدد.. إنها وسائل أسهمت في إغناء الأسلوب وزيادة طاقته الإيحائية.

2- مجاوزة النسق التعبيري، وهي ظاهرة تتجلى في شعره، إذ تحول أسلوبه من طابع الغنائية إلى طابع درامي، وارتسمت من خلال:

- النزعة الدرامية
- رسم الشخصيات
- تعيين المكان.

3- التطور والتجديد في البناء الفني، إذ يتميز شعره بظاهرة المطولات الشعرية، وهي القصائد الطوال التي تجاوزت الثلاثين والخمسين والمائة والمائتين بيت، بل الثلاثمائة كما هو حال قصيدته (أنيتا).

واعتماده على التوزيع المقطعي في تشكيل القصائد، إذ تنتظم القصيدة في مجموعة من المقاطع، تتفاوت بين (3-30) بيت في المقطع الواحد.

وتعد ظاهرة (المطولات) و(المقاطع) ملمحاً إبداعياً يؤكد قدرة الشاعر والطاقة التي يمتلكها في النفس الشعري والثراء اللغوي، الذي حققه من خلال ثلاثة جوانب:

- استلهام التراث
- الحفظ والمطالعة
- التجريب، وممارسة الاختيار
- غزارة الإنتاج الشعري مع تقدم في العمر.

4- تجريب أشكال جديدة في تشكيل القصيدة وكتابتها، وهي رؤية بصرية تستمد فاعليتها من العلامات السيميائية والتشكيل الطباعي، تدل على خصوبة التخيل الشعري لدى الشاعر.

ثالثاً: الخصائص الإيقاعية:

عني الشاعر بالمستوى الإيقاعي وروز القوافي، وغدا مظهراً تكوينياً وسمة فارقة تميز الشاعر عن غيره، بفعل العناصر والقيم التي اعتمدها في معظم قصائده، وأهمها:

1- التكرار: وقد اعتمدها الشاعر قاعدة أسلوبية، يجمعها جامع من (سمت المتتابعات)، ليس على المستوى الإيقاعي، بل إنها تتنامى وتطول في المستويات الأخرى.

2- انتظام شعر الجواهري وفق ميزان العروض العربي، مما يدل على استيعاب الأنموذج التراثي بشكله العام، بيد أنه لجأ إلى توظيف أشكال جديدة مجاوزة للنسق الخليلي مثل: المربعات والمخمسات والمسمطات والموشحات.

3- جنوح الشاعر في الوزن العروضي نحو بحر الكامل، حيث بلغت نسبة تواتره (28٪)، وتلاه البحر الطويل بنسبة (14٪)، وتضاءل اهتمامه نحو البحور الهزج والمجتث والمديد والرجز، ومن ثم فإن له القدرة على استعمال معظم الأوزان.
4- تقارب بين نسبة التواتر بين الاتجاه والنفس الشعري، مما يدل على الانسجام الصوتي في الوزن، كما هو حاصل في الجدول رقم (3) من الفصل الثاني.
5- شيوع الترصيع في شعر الجواهري، حتى غدا ظاهرة إيقاعية لها دورها في تحقيق الانسجام بين الأصوات والصيغ، كما إن له أثره في تشكيل القوافي.
6- يتسم الإيقاع الصوتي والموسيقي في شعر الجواهري بثلاث سمات أساسية هي:
   - التنويع
   - التكثيف
   - التداعي
   - المزاوجة بين البحور.

لا غرو إذا قلنا: أن شعر الجواهري، قد حقق من هذه السمات أبلغها، ونال من التأثير أقواها، وقد ظل الشاعر ملتزماً بهذا النمط الإيقاعي، أعني نمط العمودي، ولم يخرج عنه إلا لضرورة فنية تنويعاً أو تكثيفاً، لإثراء القصيدة وتجاوز الرتابة، وتعمقت في وعيه قوانين العروض وموسيقى الخليل، فجرت بها ذائقته، وانسابت مع جداولها انفعالاته.

7- استنطاق أشكال مجاوزة، في التشكيل الموسيقي للقصيدة الجواهرية، ومنها التدوير، التضمين، فهما خاصيتان ملازمتان لشعر الجواهري.

رابعاً: الخصائص التركيبية:

اعتمد الجواهري في بناء الأسلوب وتركيب الجملة الشعرية على ملامح مجاوزة للنسق التركيبي النحوي، أهمها:

1- مثلت الجملة الفعلية القاعدة الجوهرية في تركيب الجملة الشعرية إذ أخذت نظاماً إسنادياً متواتراً، تتنفس منه القصائد في معظم شعره وانتظمت وفق قاعدة (سمت المتتابعات) القائمة على التكرار لتصبح بهذا النسق المجاوز، ملمحاً فنياً في تشييد معمار القصيدة الجواهرية.
2- هيمنة أسلوب (النداء) في بناء الأسلوب لدى الجواهري، على نحو يعكس الحضور الذهني والنفسي للشاعر، هوتدل هذه الهيمنة على النزعة (الاستعلائية) التي تعيشها (الذات)

الشاعرة في مقاومة (الآخر/ الحاكم) أو تحريض (الآخر/ الشعب) لإحداث حالة من التوازن النفسي واستقامة الواقع، بما يلبي طماحه الناهض بالتقدم وتحقيق الاستقلال والحرية والمجد.

3- يمثل توظيفه لأسلوب (القسم) جنوحاً مغايراً للمألوف، إذ اتخذ من الشخصيات التحررية والقيم والثوابت الوطنية والأشياء، التي أسهمت في تحرير الشعوب الأخرى، مقدسات استحقت في تصوره أن يقسم بها، على أن ذلك لا ينتقص قيمه الدينية، بقدر ما يعكس الرغبة في حشد كافة الأدوات واستدعاء العناصر التي تلهب حماس الجماهير وتحقق النهوض المنشود.

4- يمثل بناء العنوان من أهم الآليات التي أسهمت في تحقيق التجاوز الأسلوبي، إذ يغدو وحدة دلالية ونظاماً سيميائياً في شعر الجواهري، تترابط فيه التجارب والوقائع والقيم، التي آمن بها الشاعر في سياق تحويل الأفكار العائمة إلى قيم دلالية وانفعالية مؤثرة وصارت بنية تركيبية متضافرة لإنتاج الجملة الدلالية، وبؤرة مضيئة لمتن القصيدة وقيمها الشعرية.

5- تبرز الخصائص التركيبية والأدوات الأسلوبية التي اعتمدها الشاعر لإنتاج القيم الدلالية في عناصر أربعة هي: التأليف والتعليق والترتيب والتناسق، إذ أسهمت بعناصرها المتجاوزة في إخراج القصائد بمستوى جمالي يتلاقح فيها الشعري بالفكري والتمعت مظاهر التجاوز في القيم الآتية:

- القرائن والنقائض
- الفصل بين الجمل
- الالتفات
- التقديم والتأخير

فقد أسهمت هذه القيم في إنتاج الدلالات وحققت مستوى علياً من التجاوز الإبداعي في بناء الأسلوب ورفع كفاءة الجملة الشعرية وزيادة فاعليتها وإنتاج الطاقة الإيحائية في معمارها الفني.

خامساً: الخصائص الدلالية:

من النتائج التي يمكن تسجيلها في هذا الفصل، اعتماده آلية التصوير المتجاوزة في رسم الأشياء والتعبير عن تناقضات الواقع وأحداثه، وإبراز العلاقة بين (الذات) و(الآخر)، بلغة تضافرت فيها

عناصر الصورة البلاغية والبصرية وتوظيف أدوات جديدة في تشكيلها، حتى بدت تخترق الحدود المرئية؛ لتبلغ عمق الأشياء والقيم المعنوية؛ فكشفت عما تعجز عنه الحواس أو تعبر عنه الألسن وأهمها:

1- تكثيف الرؤية حول الصورة المركبة في التصوير التشبيهي وفق ما ينتجه الوعي من معان ودلالات، إذ يقدم المدركات المجردة في صورة مخصوصة ومن ذلك تصوير السرور والهموم والجد والجوع وغيرها.

2- اختمرت صورة (الدم) في وعي الجواهري، فتحول هذا السائل من عنصر حسي إلى دليل عمل في مشروع التمرد والتجاوز الإبداعي في معمار القصيدة الأسلوبية؛ تعبيراً عن الصراع بين الحق والباطل، وغدا رمزاً بنائياً دالاً على الحرية والاستقلال.

3- تكتسب الكناية في شعر الجواهري خاصيات الرمز وأبعاده، إذ تحولت إلى صيغ رمزية ناهضة بالرؤى والقيم المتناقضة، التي عايشها بمستوياتها المختلفة، اجتماعياً وسياسياً وارتبط استحضار الشخصيات التراثية بهذا المنوال، إذ تم توظيفها في سياق معالجة الوقائع، فضلاً عن رغبة الشاعر في إضفاء سمة الغموض على المواقف والتعبير عنها بالرموز والأقنعة.

4- تقوم فكرة التصوير البصري لدى الجواهري على حالة خاصة من الرؤية والإدراك للأشياء الحقيقية والواقعية إذ تنهض بها وسائل إدراكية وتنتجها علاقة المشابهة بين المتخيل والمنظور من الأشياء وفي هذا السياق اعتمد على أدوات جديدة للتعبير عنها وتمظهرت لديه في ثلاثة أنماط من التصوير البصري السيمولوجي وهي الصورة الأيقونية، القائمة على التشكيل الفوتغرافي والكاريكاتيرية القائمة على السخرية والسينمائية المرتبطة بالإخراج والحوار الدرامي.

المصادر والمراجع

1- القرآن الكريم – برواية حفص عن عاصم – طبعة مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف.

2- ديوان الجواهري – محمد مهدي الجواهري – بيسان للنشر والتوزيع والإعلام – بيروت – لبنان – (خمسة مجلدات) – طبعة 2000م.

أولاً: المصادر القديمة:

1- أسرار البلاغة – الإمام عبدالقاهر الجرجاني – تحقيق السيد محمد رشيد رضا – دار المعرفة – بيروت – 1402هـ - 1982م.

2- الأصول في النحو – أبو بكر محمد بن سهل بن السراج – تحقيق/ عبدالحسين الفتلي – مؤسسة الرسالة – ط3 – 1408هـ - 1988م.

3- إعجاز القرآن – أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاني – تحقيق/ السيد أحمد محمد صقر – دار المعارف – القاهرة – ط5 – 1997م.

4- الإيضاح في علوم البلاغة – الخطيب القزويني– شرح وتعليق/ د. محمد عبدالمنعم خفاجي– دار الجيل – بيروت – ط3 – 1414هـ - 1993م.

5- بيان إعجاز القرآن – أبو سليمان أحمد بن محمد إبراهيم الخطابي – تحقيق/ محمد خلف الله، (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن) – محمد خلف الله، محمد زغلول – دار المعارف – القاهرة.

6- البيان والتبيين – أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ – تحقيق/ عبدالسلام هارون – دار إحياء التراث العربي - ط7 – 1412هـ - 1992م.

7- تاج العروس – السيد محمد مرتضى الزبيدي – تحقيق/ علي شيري – دار الفكر للطباعة والنشر – 1414هـ - 1994م (د.ط).

8- تأويل مشكل القرآن – أبو محمد عبد بن مسلم ابن قتيبة – شرحه السيد أحمد صقر – المكتبة العلمية – المدينة المنورة – ط3 – 1401هـ - 1981م.

9- الحماسة – أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي – تحقيق/ عبدالمنعم أحمد صالح – دار الشؤون الثقافية – بغداد – 1978م.

10- الخصائص – أبو الفتح عثمان بن جني – تحقيق/ محمد علي النجار – دار الهدى للطباعة والنشر – بيروت – ط (د.ت).

11- دلائل الإعجاز – الإمام عبدالقاهر الجرجاني – تحقيق/ السيد محمد رشيد رضا – دار المعرفة – بيروت – 1982م.
12- ديوان الشريف الرضي، تحقيق/ يوسف شكري فرحات، دار الجيل، بيروت، 1995م.
13- ديوان امرئ القيس، تحقيق/ محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، (د.ت).
14- ديوان طرفة ابن العبد، تحقيق/ بريه الخطيب، ولطفي الصقال.
15- ديوان عروة بن الورد، شرحه وقدم له، د. سعدي ضناوي، دار الجيل، بيروت، ط1، 1416هـ-1996م.
16- رصف المباني في شرح المعاني – الإمام أحمد بن عبدالنور المالقي – تحقيق/ د. سعيد صالح زعيمة – دار بن خلدون، (د.ت.ط).
17- سر الفصاحة – أبو عبدالله محمد بن سنان الخفاجي – شرح وتصحيح عبدالمتعال الصعيدي – دار الكتب العلمية – بيروت – ط1 – 1402هـ - 1982م.
18- سر صناعة الإعراب – أبو الفتح عثمان بن جني، تحقيق/ مصطفى السقا وآخرين، مكتبة البابي الحلبي، ط1، 1954م.
19- شرح ابن عقيل، تحقيق وشرح/ محمد محي الدين عبدالحميد، دار الفكر العربي للنشر والتوزيع، ط1، 1399هـ-1979م.
20- شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة، تحقيق وشرح/ محمد محي الدين عبدالحميد، دار الأندلس، ط2، 1403هـ-1983م.
21- الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز – يحيى بن حمزة العلوي – تحقيق/ د. عبدالسلام شاهين – دار الكتب العلمية – بيروت – 1400هـ - 1980م.
22- العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، الشيخ/ ناصيف اليازجي، دار القلم، بيروت، (د.ت).
23- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده – أبو الحسن علي بن رشيق القيرواني – تحقيق/ محمد محي الدين عبدالحميد – دار الجيل، بيروت 1972م.
24- الكتاب – أبو بشر عثمان بن قنبر – تحقيق/ عبدالسلام هارون - عالم الكتب – الرياض – ط2 – 1403هـ - 1983م.
25- كتاب القوافي للتنوخي – تحقيق/ د. عوني عبدالرؤوف، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1976م.
26- الكليات - أبي البقاء الكفوي - أعده للطبع د. عدنان درويش، ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، 1413هـ-1993م.

27- اللباب في علل البناء والإعراب – أبي البقاء العكبري، تحقيق/ غازي ظليمات، دار الفكر المعاصر، بيروت، دمشق، ط1، 1416هـ-1995م.
28- لسان العرب – جمال الدين أبو الفضل ابن منظور – تحقيق/ علي سيري – دار إحياء التراث العربي – بيروت – ط1 – 1408هـ - 1998م.
29- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر – ضياء الدين محمد بن محمد ابن الأثير – تحقيق/ د. احمد الحوفي، د. بدوي طبانة – مطبعة نهضة مصر (د.ت).
30- مجمع الأمثال، لأبي الفضل أحمد بن محمد بن إبراهيم الميداني، تحقيق/ محمد محي الدين عبدالحميد، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط 1419هـ-1998م.
31- مغني اللبيب عن كتب الأعاريب – جمال الدين بن هشام الأنصاري – تحقيق/ مازن المبارك وآخرين – ط6 – 1985م.
32- مفتاح العلوم – أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر السكاكي – مكتبة البابي الحلبي، القاهرة، ط3، 1411هـ-1990م.
33- مقدمة ابن خلدون – العلامة عبدالرحمن بن خلدون - تحقيق/ الأستاذ حجر عاصي – منشورات دار مكتبة الهلال – بيروت – 1988م.
34- منهاج البلغاء وسراج الأدباء – أبو الحسن حازم القرطاجني – تقديم وتحقيق/ محمد الحبيب بن الخوجة – دار الكتب الشرقية – تونس – د.ت).
35- مواد البيان – علي بن خلف الكاتب – تحقيق/ حسين عبداللطيف، منشورات جامعة الفاتح، ط 1982م.
36- نقد الشعر – قدامة بن جعفر – تحقيق وتعليق/ د. محمد عبدالمنعم خفاجي – دار الكتب العلمية – بيروت.
37- النكت في إعجاز القرآن (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن) – أبو الحسن علي بن عيسى الرماني – تحقيق/ محمد خلف الله، محمد زغلول – دار المعارف – القاهرة.
38- الوساطة بين المتنبي وخصومه – القاضي علي بن عبدالعزيز الجرجاني – تحقيق وشرح/ محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي – دار إحياء الكتب العربية – القاهرة – ط1 – 1945م.

ثانياً: المراجع الحديثة:

1- الإبداع الفني – د. محمد عزيز نظمي سالم – مؤسسة شباب الجامعة – الإسكندرية – 1985م.

2- الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس – د. عدنان حسين قاسم – الدار العربية للنشر التوزيع، القاهرة، ط1، 1992م.

3- الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي الحديث – د. عدنان حسين قاسم – الدار العربية للنشر والتوزيع ط1، 1421هـ-2001م.

4- أثر التراث في الشعر العراقي الحديث – د. علي حداد – دار الشؤون الثقافية – بغداد – ط1، 1986م.

5- أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث – د. توفيق الزيدي – الدار العربي للكتاب – تونس، ليبيا، 1984م.

6- أزمة المواطنة في شعر الجواهري – د. فرحان اليحيى– اتحاد الكتاب العرب– دمشق– 1997م.

7- أساليب الاستفهام في الشعر الجاهلي – د. حسن عبدالجليل يوسف – مؤسسة المختار للنشر والتوزيع – القاهرة – ط1 – 2001م.

8- الأسس الجمالية في النقد العربي – د. عز الدين اسماعيل – دار الفكر العربي – القاهرة – ط3 (د.ت).

9- الأسلوب – أحمد الشايب - مكتبة النهضة المصرية – ط1 – القاهرة (د.ت).

10- الأسلوبية منهجاً نقدياً – د. محمد عزام – وزارة الثقافة – سوريا – ط2 – 1986م.

11- الأسلوبية والأسلوب – د. عبدالسلام المسدي – الدار العربية للكتاب – تونس – ط1 – 1983م.

12- الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية – د. عبدالقادر عبدالجليل – دار صفاء للنشر والتوزيع– ط1 – 1422هـ - 2002م.

13- إضاءة النص – اعتدال عثمان – الدار الحديثة – بيروت، ط1، 1988م.

14- الإطار الموسيقي للشعر (ملامحه وقضاياه) – عبدالعزيز نبوي – دار الصدى – القاهرة – 1987م (د.ط).

15- إعجاز القرآن – مصطفى صادق الرافعي – تحقيق/ عبدالله المنشاوي – مكتبة الإيمان – القاهرة – 1993م.

16- الإنزياح في منظور الدراسات الأسلوبية – د. أحمد محمد وليس – مؤسسة اليمامة – الرياض – ط1 – 1414هـ – 2003م.
17- الإنسان وعالم المدينة في الشعر العربي الحديث – مناف منصور – بيروت – 1978م.
18- بلاغة الخطاب وعلم النص – د. صلاح فضل – عالم المعرفة – الكويت – العدد (164)- أغسطس – 1992م.
19- البلاغة العربية (قراءة أخرى) – د. محمد عبدالمطلب – الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان) – القاهرة – ط1 – 1997م.
20- البلاغة والأسلوبية – د. محمد عبدالمطلب – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ط1 – 1984م.
21- بناء الأسلوب في شعر الحداثة (التكوين البديعي) – د. محمد عبدالمطلب – دار المعارف – القاهرة – ط2 – 1995م.
22- البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث – مصطفى السعدني – منشأة المعارف – الإسكندرية – ط1 – 1984م.
23- بنية الخطاب الشعري – عبدالملك مرتاض – دار الحداثة – بيروت – ط2 – 1986م.
24- بنية الرؤيا – د. رياض القرشي – إصدارات وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، ط1، 1425هـ، 2004م.
25- التجديد الموسيقي في الشعر العربي – رجاء عيد – منشأة المعارف – الإسكندرية – (د.ت).
26- تحاليل أسلوبية – محمد الهادي الطرابلسي – دار الجنوب – تونس – 1992م.
27- تحليل الخطاب الشعري – (استراتيجية التناص) – د. محمد مفتاح – المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – 1986م.
28- تحولات البنية في البلاغة العربية – د. أسامة بحيري – دار طنطا للطباعة والنشر – مصر – ط1 – 2000م.
29- التخلف الاجتماعي (مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور) – مصطفى حجازي، الإنماء العربي، بيروت، 1980م.
30- ترويض النص – د. حاتم الصكر – الهيئة المصرية العامة للكتاب – 1988م – (د.ط).
31- تشريح النص – د. عبدالله الغذامي – دار الطليعة، بيروت، 1987م.
32- التصوير البياني – دراسة تحليلية لمسائل علم البيان – د. محمد محمد أبو موسى – مكتبة وهبة – ط3 – 1413هـ – 1993م.

33- التصوير الشعري (رؤية نقدية لبلاغتنا العربية) – د. عدنان حسين قاسم – مكتبة الفلاح – الكويت، ط1، 1408هـ-1988م.
34- التصوير الفني في القرآن – سيد قطب – دار الشروق – القاهرة، ط8، 1402هـ-1983م.
35- تطور الشعر العربي الحديث في العراق – د. علي عباس علوان – الشؤون الثقافية – بغداد.
36- التفضيل الجمالي – د. شاكر عبدالحميد – عالم المعرفة – الكويت – العدد (267) – مارس 2001م.
37- تقنيات الخطاب السردي بين الرواية والسيرة الذاتية – أحمد العزي صغير – إصدارات وزارة الثقافة والسياحة – صنعاء، 1425هـ-2004م.
38- التناص نظرياً وتطبيقياً – أحمد الزغبي – مكتبة الكتاني، الأردن، ط1، 1995م.
39- الثابت والمتحول – علي أحمد سعيد (أدونيس) – دار الساقي – ط7 – 1994م.
40- جدلية الإفراد والتركيب في النقد القديم – د. محمد عبدالمطلب – الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان) – القاهرة – ط1 – 1995م.
41- جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب – د. ماهر مهدي هلال، دار الرشيد للنشر والتوزيع، بغداد، 1980م.
42- جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي) – د. فائز الدّاية – دار الفكر المعاصر – بيروت – دمشق – ط2 – 1990م.
43- الجواهري جدل الشعر والحياة – د. عبدالحسين شعبان – دار الكنوز الأدبية – بيروت – ط1 – 1997م.
44- الجواهري دراسة وتوثيق – محمد حسين الأعرجي – دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط1، 2002م.
45- الجواهري شاعر التجديد والثورة – د. فاخرميا – المرساة اللاذقية – ط1 – 2006م.
46- الجواهري شاعر العربية – عبدالكريم الدجيلي – مطبعة الآداب، النجف، 1972م.
47- الجواهري صناجة الشعر في القرن العشرين – د. زاهد محمد زهدي – دار القلم – بيروت – ط1420هـ - 1999م.
48- الجواهري، رؤية غير سياسية – د. حسن العلوي، ميسوبوتيميا للأبحاث والدراسات، زحلة، ط1، 1995م.
49- الحداثة في الشعر اليمني المعاصر – د. عبدالحميد الحسامي – وزارة الثقافة والسياحة – صنعاء – ط1 – 1425هـ - 2004م.

50- حركة الإبداع (دراسات في الأدب الحديث) – خالدة سعيد – دار الفكر – بيروت (د.ت).
51- حلم الفراشة (الإيقاع الداخلي والخصائص النصية في قصيدة النثر – د. حاتم الصكر – صنعاء – 2004م.
52- خصائص الأسلوب في الشوقيات – محمد الهادي الطرابلسي – منشورات الجامعة التونسية – 1981م (د.ت).
53- الخطاب الشعري عند محمود درويش – د. محمد فكري الجزار – دار إيتراك للطباعة والنشر، ط2002م.
54- خطاب الطبع والصنعة – د. مصطفى الدرواش – اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997م.
55- الخطيئة والتكفير – د. عبدالله الغذامي – دار سعاد الصباح – ط3 – 1993م.
56- الخيال (مفهوماته ووظائفه) – د. عاطف جودت نصر – الشركة المصرية العالمية (لونجمان)،
57- دراسات في الشعر العربي المعاصر – د. عبدالرضا علي – المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1995م.
58- دراسة في لغة الشعر – رجاء عيد – منشأة المعارف – الإسكندرية – 1979م.
59- دلالات الأشياء في الشعر العربي الحديث (البردوني أنموذجاً) – ملاس مختار، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2000م.
60- دليل الدراسات الأسلوبية – جوزيف ميشال شريم – المؤسسة الجامعية للدراسات – ط1 – 1994م.
61- الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، د. عبدالواسع الحميري، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1419هـ، 1999م.
62- ذكرياتي – محمد مهدي الجواهري – دار الرافدين – دمشق – ط1 – 1988م.
63- الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر – محمد فتوح أحمد – دار المعارف القاهرة – ط3 – 1984م.
64- الرموز التراثية في الشعر العربي – خالد الكركي – دار الجيل – بيروت – 1989م.
65- الشعر العربي الحديث – منيف موسى – دار العودة – بيروت – ط2 – 1980م.
66- الشعر العربي الحديث، د. محمد بنيس، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1990م.
67- الشعر العربي المعاصر (ظواهره وقضاياه الفنية) – د. عزالدين اسماعيل – دار العودة – بيروت – ط5 – 1988م.

68- شعر امرئ القيس (دراسة أسلوبية) – د. عبدالله حسين البار – مركز عبادي للدراسات والنشر – صنعاء – 1424هـ – 2003م.
69- شعر أمل دنقل (دراسة أسلوبية) – فتحي (محمد رفيق) يوسف أبو مراد – عالم الكتب الحديث – الأردن،
70- الشعر بين الرؤيا والتشكيل – د. عبدالعزيز المقالح – دار العودة، بيروت، ط1، 1981م.
71- الشعر والشعرية (الفلاسفة والمفكرون العرب ما أنجزوه وما هفوا إليه)– محمد لطفي اليوسفي، الدار العربية للكتاب، (د.ت.ط).
72- الشعر والناقد – د. وهب رومية – عالم المعرفة – الكويت، العدد (33)، سبتمبر 2006م.
73- شعرنا القديم والنقد الجديد – د. وهب أحمد رومية – عالم المعرفة – مارس – 1999م، العدد (207) – المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت.
74- الصورة البصرية في شعر العميان – د. عبدالله المغامري الفيفي – النادي الأدبي – الرياض، دار المريخ، ط1، 1417هـ-1996م.
75- الصورة البلاغية عند عبدالقاهر الجرجاني – د. أحمد علي دهمان – دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر – دمشق – ط1 – 1986م.
76- الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، د. محمد الولي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990م.
77- الصورة الشعرية في الكتابة الفنية (الأصول والفروع) – د. صبحي البستاني، دار الفكر اللبناني، ط1، بيروت، 1986م.
78- الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي عند العرب – د. جابر عصفور – المركز الثقافي العربي – بيروت – ط3 – 1992م.
79- ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن – د. أحمد قاسم الزمر – مركز عبادي للدراسات والنشر – صنعاء – ط1 – 1996م.
80- ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل – عصام شرتح – منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق، 2005م.
81- عشبة آزال – د. علي حداد – اتحاد الكتاب العرب – دمشق – 2002م.
82- عصر الصورة (السلبيات والإيجابيات) – د. شاكر عبدالحميد – عالم المعرفة – العدد (311) – يناير 2005م.
83- عضوية الموسيقى في النص الشعري – عبدالفتاح صالح نافع – الزرقاء، 1985م.

84- علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته) – د. صلاح فضل – دار الشروق، القاهرة، ط1، 1419هـ - 1998م.
85- علم اللغة العام (الأصوات) – د. كمال بشر – دار المعارف، القاهرة، ط4، 1975م.
86- فلسفة المكان في الشعر العربي – حبيب مؤنسي- منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2001م.
87- فن التقطيع الشعري والقافية – د. صفاء خلوصي – منشورات مكتبة المثنى ببغداد – ط5- 1397هـ - 1977م.
88- في البنية الإيقاعية للشعر العربي- د. كمال أبو ديب – دار الشؤون الثقافية – بغداد – 1987م.
89- في الشعرية – كمال أبو ديب – مؤسسة الأبحاث العربية – بيروت – ط1 – 1987م.
90- في الميزان الجديد، د. محمد النويهي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ط.ت).
91- في بنية الشعر العربي المعاصر- د. محمد لطفي اليوسفي – دار سداس للنشر – تونس – ط2 – 1992م.
92- في سيمياء الشعر القديم – محمد مفتاح – دار الثقافة – الدار البيضاء – 1403هـ - 1982م.
93- قراءات أسلوبية في الشعر الحديث – د. محمد عبدالمطلب – الهيئة المصرية العامة للكتاب – 1995م.
94- قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث – د. محمد زكي العشماوي – دار المعارف – بيروت – 1998م.
95- كيف تتعلم رسم الكاريكاتير، إبراهيم مصطفى، دار الطلائع للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2000م.
96- لغة الشعر (قراءة في الشعر العربي الحديث) – رجاء عيد – منشأة المعارف – الإسكندرية – 1985م.
97- لغة الشعر العراقي – د. عمران الكبيسي – وكالة المطبوعات – الكويت – ط1 – 1982م.
98- لغة الشعر العربي – د. عدنان حسين قاسم – مكتبة الفلاح – الكويت – ط1 - 1989م.
99- لغة الشعر العربي الحديث – السعيد الورقي – دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية (د.ت.ط).
100- اللغة العربية (معناها ومبناها) – د. تمام حسان – دار الثقافة – الدار البيضاء – المغرب.
101- اللغة والبلاغة – عدنان بن ذريل – اتحاد الكتاب العرب – دمشق.
102- مالا تؤديه الصفة – حاتم الصكر – دار كتابات، بيروت، ط1، 1991م.

103- مبادئ اللسانيات – د. أحمد محمد قدور – دار الفكر المعاصر – دمشق – بيروت – ط1 – 1416هـ - 1996م.
104- مجمع الأضداد (دراسة في حياة الجواهري وشعره) – د. سليمان جبران – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – ط1 – 2003م.
105- المدينة في الشعر العربي المعاصر - د. مختار علي أبو غالي – عالم المعرفة، نيسان 1995م.
106- مرايا نرسيس (الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة) – د. حاتم الصكر – ط1 – 1419هـ - 1999م.
107- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب – مجدي وهبة – مكتبة لبنان، 1979م (د.ط).
108- معجم المصطلحات اللغوية والأدبية – د. أمين يعقوب – دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1987م.
109- معنى المعنى عند أبي الطيب المتنبي – حفيظة صالح ناصر الشيخ – إصدارات وزارة الثقافة والسياحة – صنعاء – ط1 – 2004م.
110- مقالات في الأسلوبية – د. منذر عياشي – منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق – ط1 – 1992م.
111- مناورات الشعرية – د. محمد عبدالمطلب – دار الشروق – ط2 – 1417هـ - 1996م.
112- منهج الواقعية في الإبداع الأدبي – د. صلاح فضل – مؤسسة مختار للنشر والتوزيع – القاهرة – 1992م.
113- موسيقا الشعر – د. إبراهيم أنيس – ط5 – 1981م.
114- النار والجوهر – د. جبر إبراهيم جبرا – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – ط3 – 1982م.
115- نحو الفعل في الدراسات النحوية – أحمد عبدالستار – المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006م.
116- النحو الوافي – عباس حسن – دار المعارف – القاهرة – ط11 (د.ت).
117- النص الشعري – د. أحمد الطريسي – عالم الكتب للنشر والتوزيع – الرياض – 1423هـ.
118- النص وأسراره – د. علي حداد – مركز عبادي للدراسات والنشر – صنعاء – ط1 – 1423هـ - 2002م.
119- نظرية البنائية في النقد الأدبي – د. صلاح فضل، مكتبة الأسرة، القاهرة، ط1، 2003م.

ثالثاً: المراجع المترجمة:

1- الأسلوب والأسلوبية- بير جيرو- ترجمة/ منذر عياشي- مركز الإنماء القومي - بيروت (د.ت).

2- الإنسان المتمرد - ألبيركامو - ترجمة/ نهاد رضا - منشورات عويدات - بيروت - ط3 - 1983م.

3- بنية اللغة الشعرية - جان كوهين - ترجمة/ محمد الولي - دار توبقال - 1986م.

4- البنيوية في الأدب - روبرت شولز - ترجمة/ حنا عبود - اتحاد الكتاب العرب - دمشق - 1984م.

5- البنيوية وعلم الإشارة - ترنس هوكز - ترجمة/ مجيد الماشطة - دار الشؤون الثقافية - بغداد - 1986م.

6- جماليات المكان - غاستون بلاشلار - ترجمة/ غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1984م.

7- جوانب من نظرية النحو - نعوم تشومسكي، ترجمة/ مرتضى جواد باقر، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة البصرة (د.ت).

8- درجة الصفر في الكتابة - رولان بارت - تحقيق/ نعيم الحمصي - وزارة الثقافة، سوريا، 1970م.

9- درس السيمولوجيا - رولان بارت - ترجمة/ بن عبدالعال - دار توبقال - الدار البيضاء - 1985م.

10- شروط النهضة - مالك بن مني - ترجمة/ عمر كامل سقاوي، عبدالصبور شاهين، دار الفكر، ط3، 1969م.

11- الشعرية العربية - جمال ابن الشيخ - ترجمة/ مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1986م.

12- علم الدلالة - جون لاينز - ترجمة/ مجيد عبدالحليم الماشطة وآخرين - كلية الآداب - جامعة البصرة - 1980م.

13- فن الشعر - أرسطو طاليس - ترجمة/ عبدالرحمن بدوي، ط2، دار الثقافة، 1973م.

14- فن المونتاج السينمائي - كاريل رايس - ترجمة/ أحمد الحضري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987م.

15- قضايا الشعرية – رومان ياكبسون – ترجمة/ محمد الولي – مبارك حنون – دار توبقال- الدار البيضاء – 1988م.
16- لذة النص – رولان بارت – ترجمة/ فؤاد صفاء، وآخرين – دار توبقال – الدار البيضاء - 1988م.
17- مبادئ النقد الأدبي – إي آي ريتشاردز – ترجمة/ مصطفى بدوي – المؤسسة المصرية العامة – 1963م.
18- محاضرات في الألسنية العامة – فريناند دوسوسير- ترجمة يوسف غازي، مجيد النصر- دار النعمان للثقافة – جونية – 1984م.
19- مدخل لجامع النص – جيرار جينيت – ترجمة/ عبدالرحمن أيوب – دار توبقال – الدار البيضاء – 1985م.
20- مفاهيم نقدية – رينية ويليك – ترجمة/ محمد عصفور – عالم المعرفة – الكويت – 1407هـ – 1987م.
21- النص والسياق – فان دايك – ترجمة/ عبدالقادر قنيني، أفريقيا الشرق، 2000م.
22- نظريات السرد الحديثة – والاس مارتن – ترجمة/ حياة محمد، عالم المعرفة، الكويت.
23- نظرية الأدب – رينية ويليك وأوستن وارين – ترجمة/ محيي الدين صبحي – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – 1985م.

رابعاً: الرسائل العلمية:

1- الإسناد النحوي، محمد صلاح الدين مصطفى، أطروحة دكتوراه، جامعة القاهرة، كلية دار العلوم 1996م.
2- خصائص الأسلوب في شعر الجواهري- سهام قنبر، رسالة ماجستير، جامعة دمشق، 2002م.
3- شعر البردوني، دراسة أسلوبية، سعيد سالم الجرير، الجامعة المستنصرية بغداد 2000م.
4- الصورة الفنية في شعر الجواهري، جامعة البعث، حمص 2002م.
5- مشاهد الطبيعة في القرآن الكريم (دراسة بلاغية أسلوبية)، فوزي علي صويلح، رسالة ماجستير، جامعة إب، يونيو 2003م.

خامساً: البحوث والدراسات:

1- الاستعارة عن رومان جاكبسون، عبدالعزيز لحويدق، علامات، ج54، مج14، شوال 1425هـ ديسمبر 2004م.

2- الأسلوب الأدبي، ليوزف شتريلكا، ترجمة، مصطفى مهر، فصول، مج 5، العدد (1) أكتوبر – ديسمبر 1984م.

3- الأسلوب عند حمزة شحاته، د. محي الدين محسب، علامات، ج 6 مج 15، جمادي الأولى، 1427هـ يونيو 2006م.

4- الأسلوب والأسلوبية، د. أحمد الدرويش، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الأول، أكتوبر- ديسمبر 1984م.

5- الأسلوبية الذاتية أو النشوئية، عبد الله صوله، فصول، مج 5، ع 1، ديسمبر 1984م.

6- الأفعال الكلامية عند الأصوليين، مسعود صحراوي، مجلة الدراسات اللغوية، مركز الفيصل للدراسات والبحوث الإسلامية.

7- تعليق النص، الالتفات من المتن البلاغي إلى التداول النقدي، د. علي حداد، مجلة الباحث الجامعي، جامعة إب، العدد الأول، السنة الأولى، 1998م.

8- تقنية القناع الشعري، أحمد ياسين السليماني، مجلة غيمان، العدد الثالث، غيمان، خريف 2007م.

9- التلقي والتواصل الأدبي، د. أحمد المنادي، عالم الفكر، الكويت، يوليو، سبتمبر 2005م.

10- التناص وإنتاجية المعنى، حميد الحمداني، علامات ج4، مج10، ربيع الآخر 1422هـ - يونيو 2001م.

11- الرؤية في شعر ذي الرمة، أن تحسين الجلبي، جذور، ج 6، مج 8، محرم 1425هـ مارس 2004م.

12- السرد العربي (قضايا وإشكالات، سعيد يقطين، علامات، النادي الأدبي الثقافي، الرياض، سبتمبر 1998م.

13- السردي والشعري، حدود التمفصل والنماذج، صدوق نور الدين، مجلة الفكر العربي، ع38، بيروت.

14- سيموطيقا الشعر، دلالة القصيدة، ميكال ريفارتير، ترجمة/ فريال جبوري غزول، ضمن كتاب: مدخل إلى السيموطيقا، إشراف/ سيزاقاسم، ونصر حامد أبو زيد.

15- الغموض والحداثة، إبراهيم رماني، فصول، العدد (3، 4) سبتمبر 1987م.

16- فصول من دروس في علم اللغة العام، فرينا نددي سوسير، ترجمة عبد الرحمن أيوب، ضمن كتاب مدخل إلى السيموطيقا، إشراف سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد.

17- قراءة جديدة لمفهوم السبك، محمد بن موسى الحارثي ن جذور، ج 6، مج 4، ديسمبر 2001م، النادي الأدبي الثقافي، جدة.

18- قراءة في السيمولوجيا البصرية، محمد غرافي، عالم الفكر، ع1، مج31، يوليو- سبتمبر 2002م.

19- اللغة المعيارية واللغة الشعرية، يان موكاروفسكي، تقديم رافت كمال الرؤلي، مج5، ع1، أكتوبر، ديسمبر 1984م.

20- المتخيل الشعري عند أمل دنقل، مجلة نزوى، العدد (38)، أبريل 2004م، عُمان.

21- محمد مهدي الجواهري آخر الكلاسيكيين، فاطمة المحسن، مجلة نزوى، العدد (27) يوليو 2001م.

22- محمد مهدي الجواهري، بيلوغرافيا تحليلية، ندى بهجت زينة، ميسون شهاب سلامة: دراسة أعدت لنيل الإجازة في علوم المكتبات والمعلومات، كلية الآداب، جامعة صنعاء.

23- مرجعية المصطلح الأدبي، أحمد بوحسن، ندوة المصطلح الأدبي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، من 19-20 مايو 1998م.

24- النص الأدبي وقضاياه عند ميشال ريفارتير، محمد الهادي الطرابلسي، فصول مج 5، اكتوبر، ديسمبر 1981م.

25- النص الأسطوري والاتصال الأدبي، مراد عبد الرحمن مبروك، علامات، ع6، مج15.

26- نظريات حول الدراسة السيموطيقية للثقافات، مجموعة مؤلفين، ترجمة، نصر حامد أبو زيد ضمن كتاب (مدخل إلى السيموطيقيا) تكمل من رقم (19).

27- وحدة المعنى والصورة والنغم ونماذج من الشعر القديم، عيسى قويدر العبادي، مجلة جامعة دمشق، مج 21، ع3+4، 2005م.

28- وعي الشعر، قراءة تأصيلية في اللغة والمصطلح النقدي، د. عبد الرحمن عبد السلام محمود، عالم الفكر، سبتمبر 2005م.







دار غيداء للنشر والتوزيع

تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله
مجمع العساف التجاري - الطابق الأول
تلفاكس : 5353402 6 962+
خلوي : 95667143 7 962+
ص.ب : 520946 عمان 11152 الأردن
E-mail: darghidaa@gmail.com